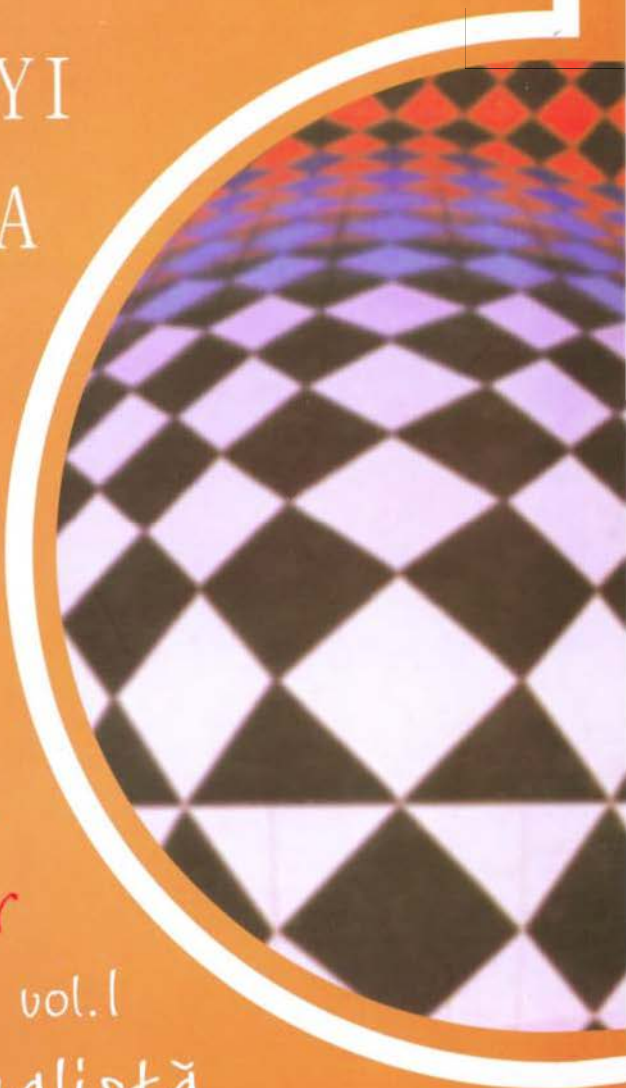
COLECTIA
DIDACTICA

EDUARD TERÉNYI
GABRIELA COCA



Interferența artelor

vol. I

Gândirea dualistă

Media Musica

COLECTIA
DIDACTICA

EDUARD TERÉNYI
GABRIELA COCA

Interferența artelor
vol.I
Gândirea dualistă

Media Musica

Colecție editată și îngrijită de
Centrul de Excelență al
Academiei de Muzică
Gheorghe Dima

ISBN: 978-973-8431-88-1

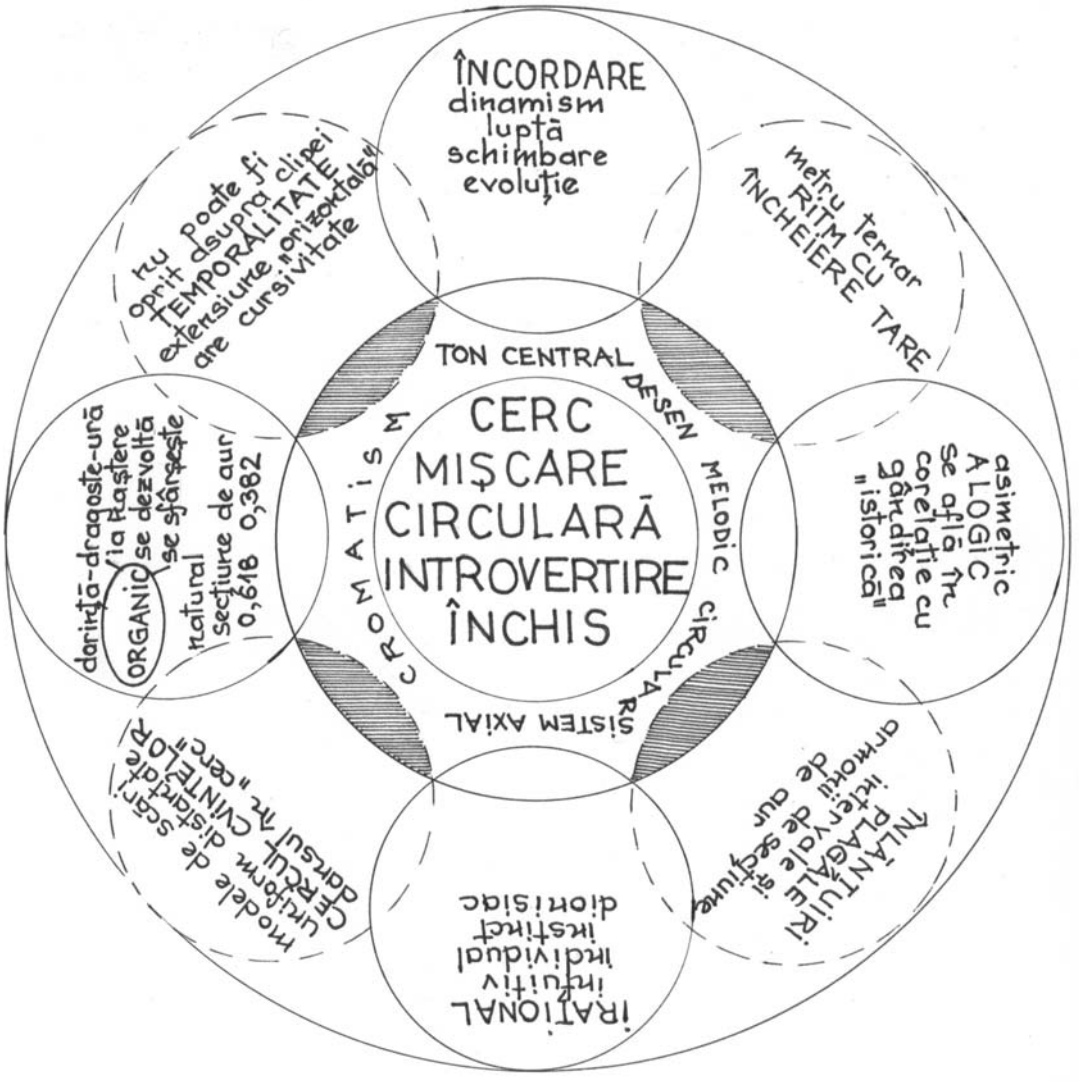
PARTEA 1

GÂNDIREA DUALISTĂ

1.1 YIN – PRINCIPIUL FEMININ [TEZĂ] – IMPRESIV

Gândirea umană este fundamental caracterizată de dualism. Importanţa dualismului a cunoscut însă o creştere semnificativă în viaţa spirituală şi artistică a omului secolului 20, devenind surprinzător de palpabil în orice domeniu. În gândirea dramaturgică cele două principii YIN – YANG [1] reprezintă **separat** şi în sinteză un fundament pe care se construiesc toate celelalte elemente.

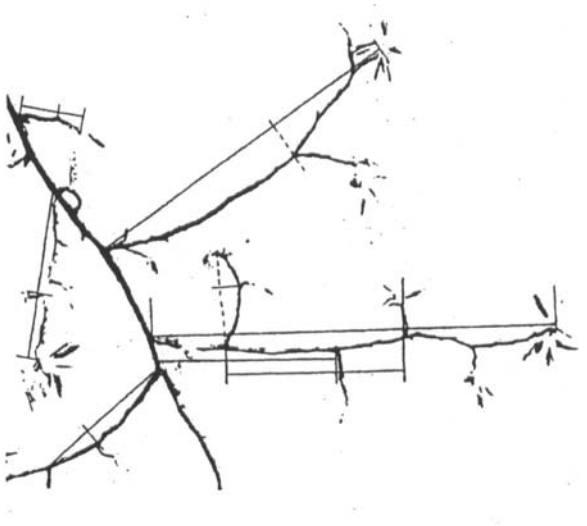
Ex. 1



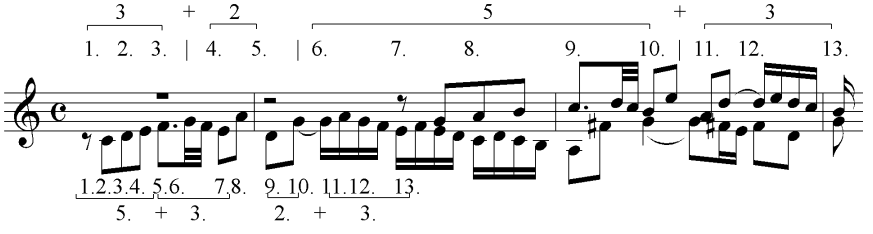
[1] Principiile YIN – YANG le publicăm pe baza cercetărilor muzicologice deschizătoare de drumuri. Vezi studiile lui Lendvai referitoare la acest subiect, citate în bibliografie.

Imagini concepute pe baza secțiunii de aur:

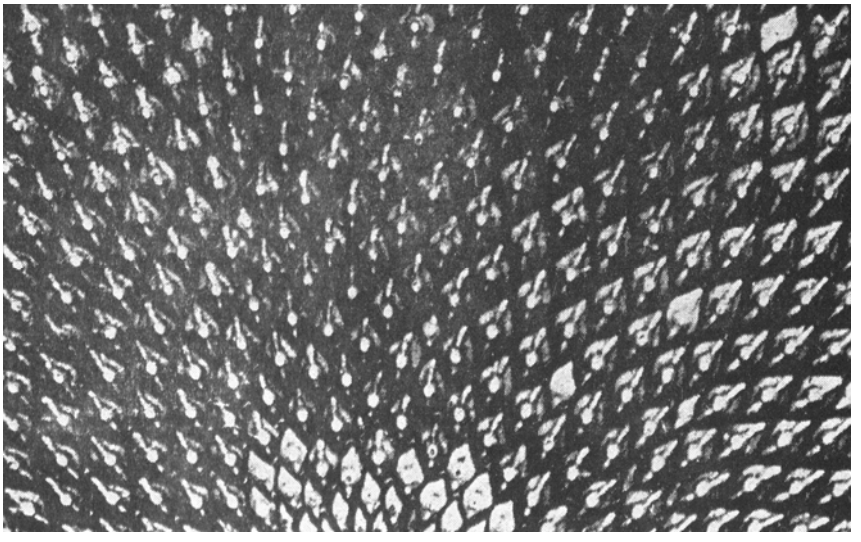
Ex. 2 Creangă înflorită



J. S. Bach – *Fuga I*, Do major, din *Clavecinul bine temperat*, vol. 1

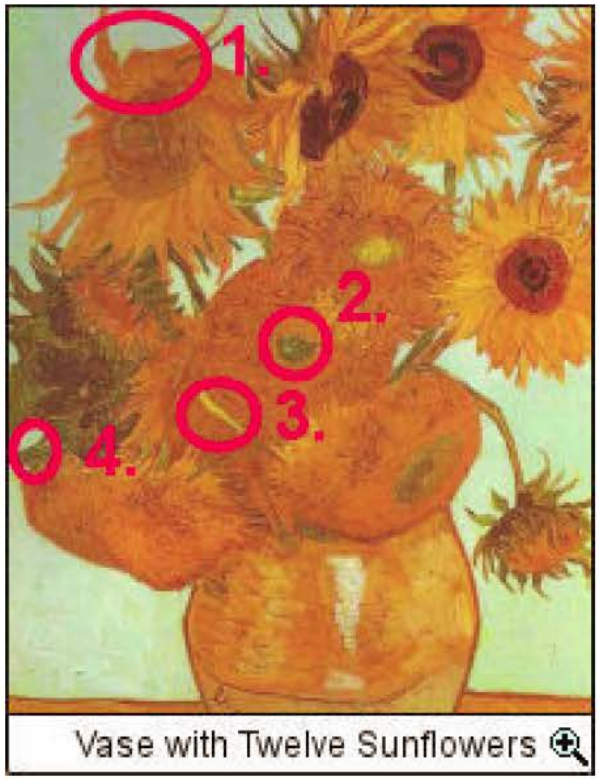


Ex. 3 Semințe de floarea soarelui [2]



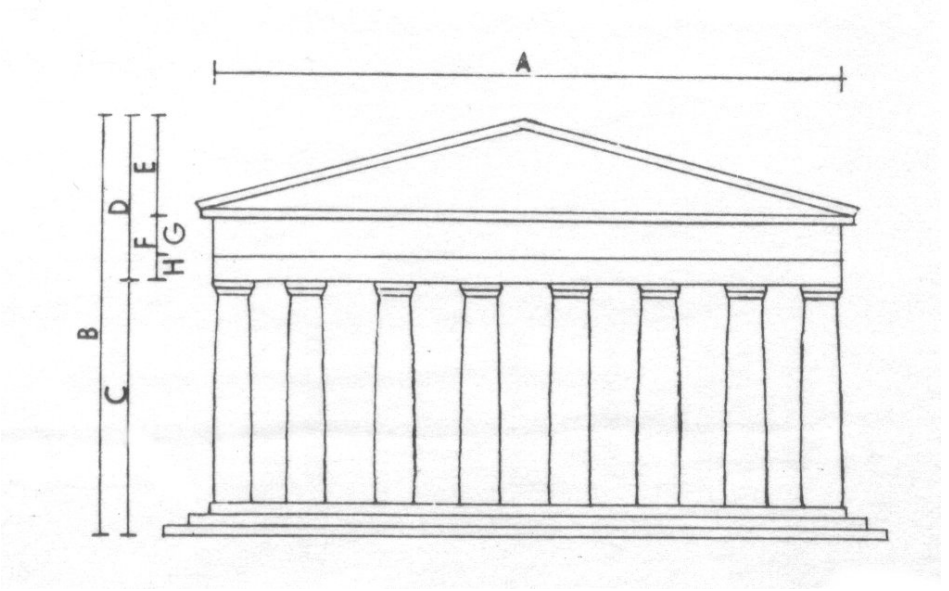
[2] Numărul spiralelor de pe farfuria florii este 13, 21 34, 55 şi 89. Numărul petalelor este 34.

Ex. 3.1 Van Gogh: ***Floarea soarelui***

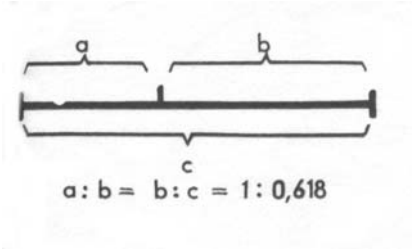


Ex. 4 Structuri arhitecturale geometrice (Partenonul de pe acropola Atenei)

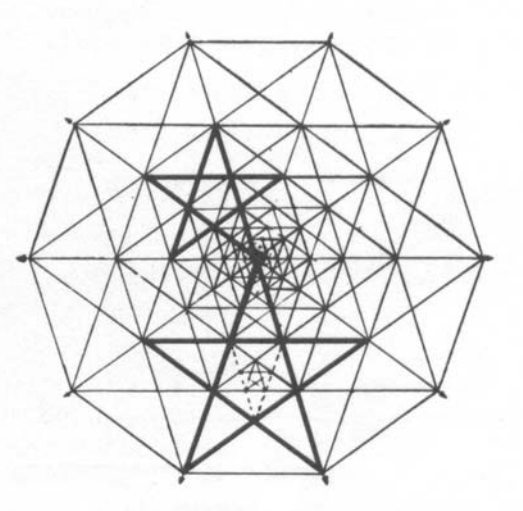
Ex. 4.1 Proporțiile utilizate în construcția Partenonului [3]



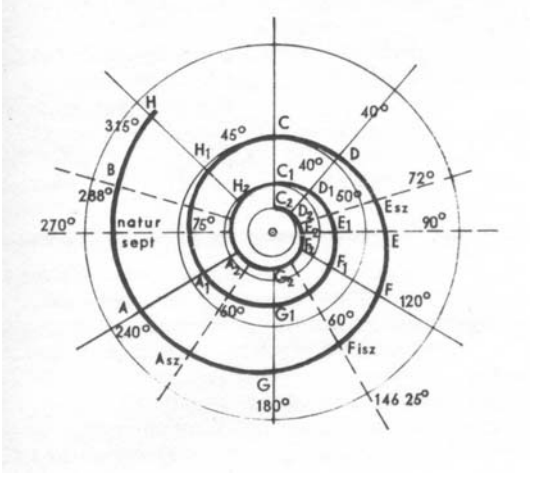
Ex. 4.2 Proporțiile secțiunii de aur



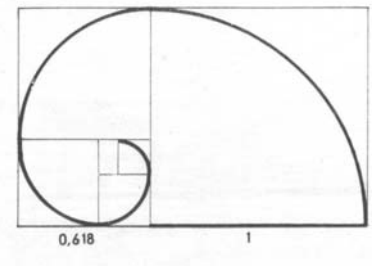
Ex. 4.3 Modalitate de structurare (S.A.) [4]



Ex. 4.4 Spirala logaritmică a scării treptate ascendente [5]

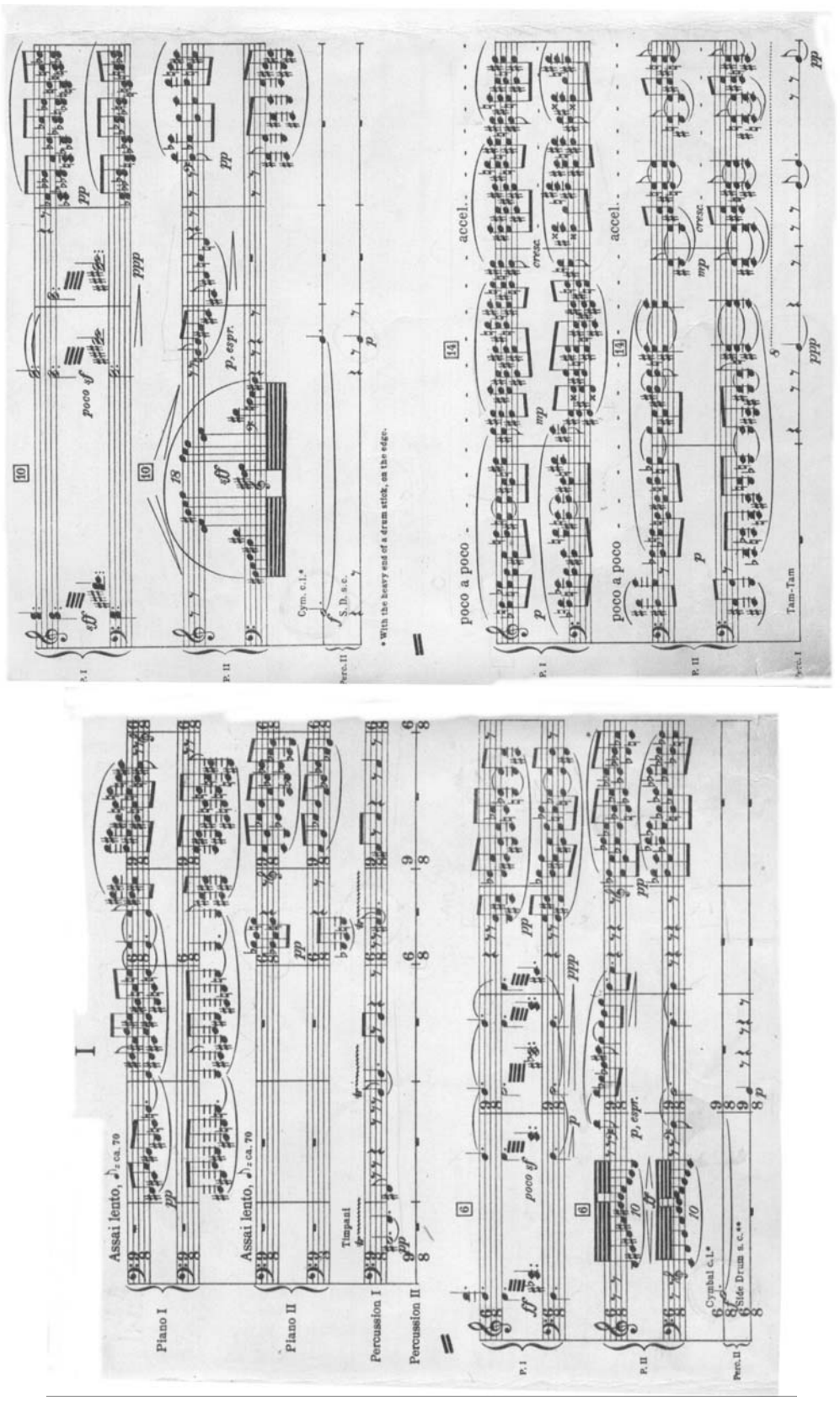


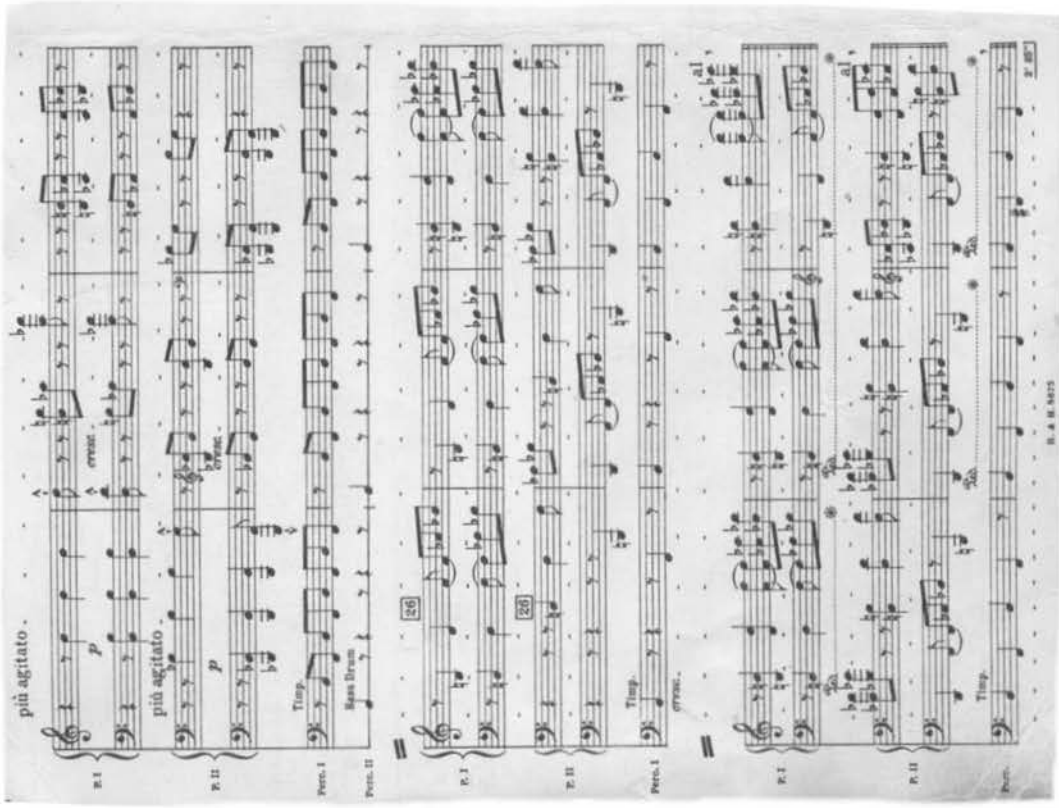
Ex. 4.5 Proporția S.A.

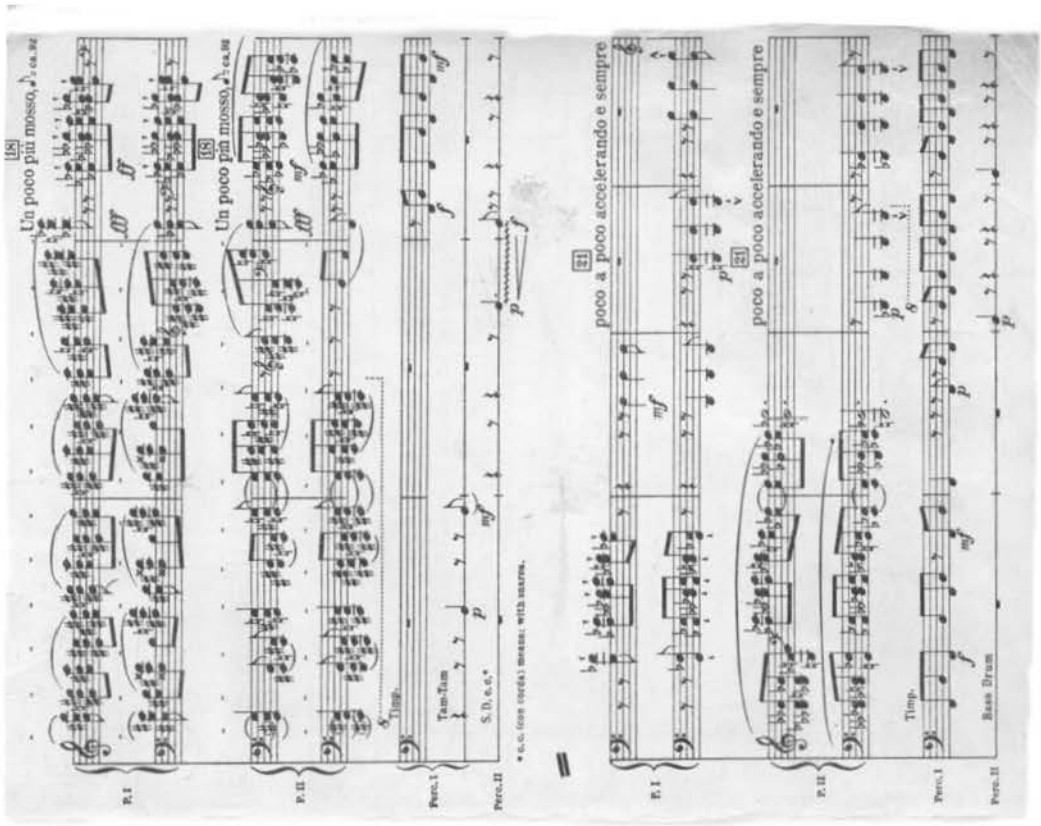


[3] Király Sándor, *Általános színtan és látáselmélet*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1969, p. 236.
[4] Idem, p. 235.
[5] Idem, p. 240.

Ex. 5 Bartók: *Sonata pentru două piane şi percuţie*, partea I, introducerea



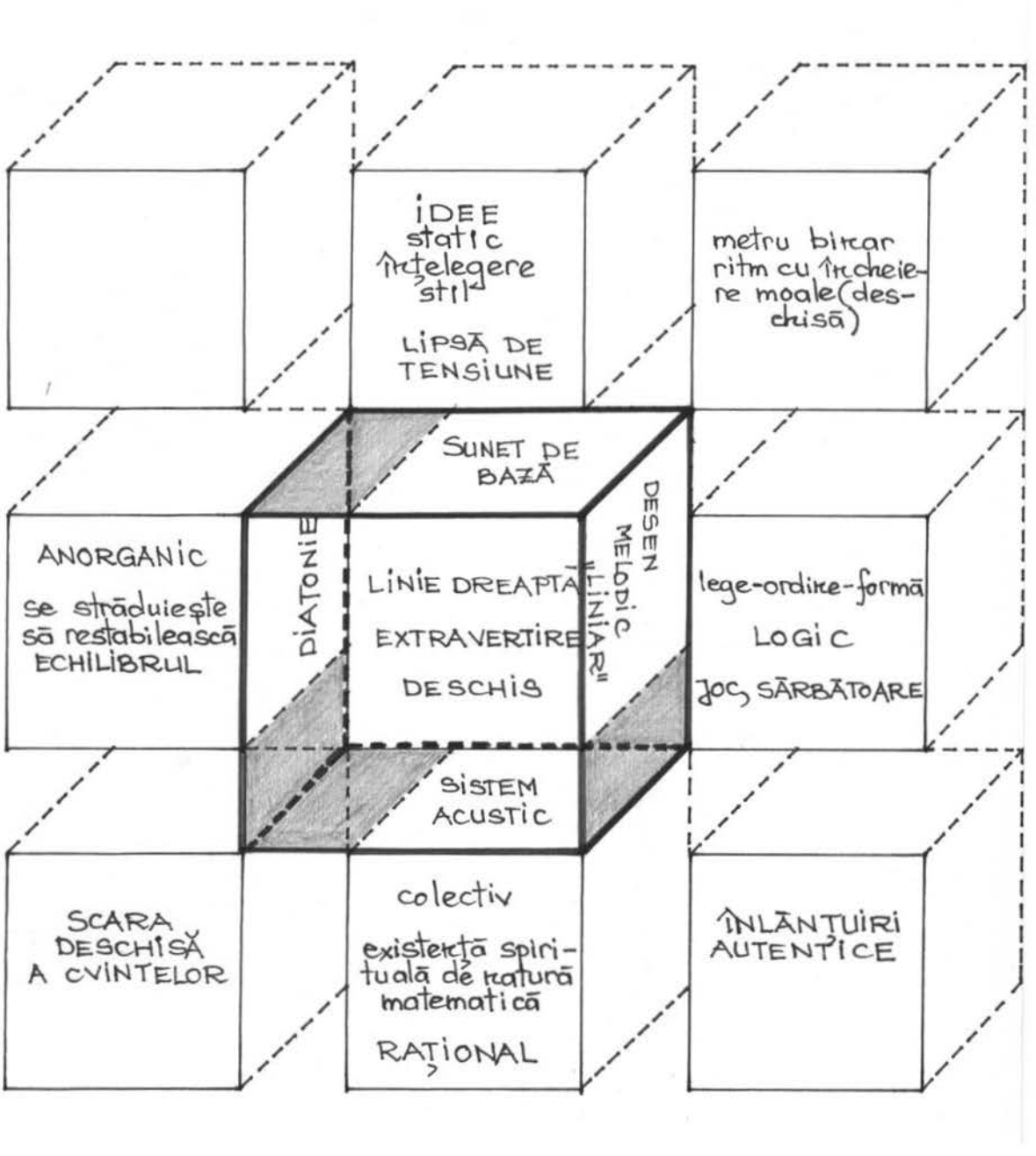

più agitato
più agitato
Timp.
Bass Drum
Perc. I
Perc. II
P. I
P. II
cresc.
26
26
al


18
Un poco più mosso
18
Un poco più mosso
Timp.
Tam-Tam
S. D. e c.*
* e.c. (con corda) means: with snares.
21
poco a poco accelerando e sempre
21
poco a poco accelerando e sempre
Timp.
Bass Drum
Perc. I
Perc. II
P. I
P. II

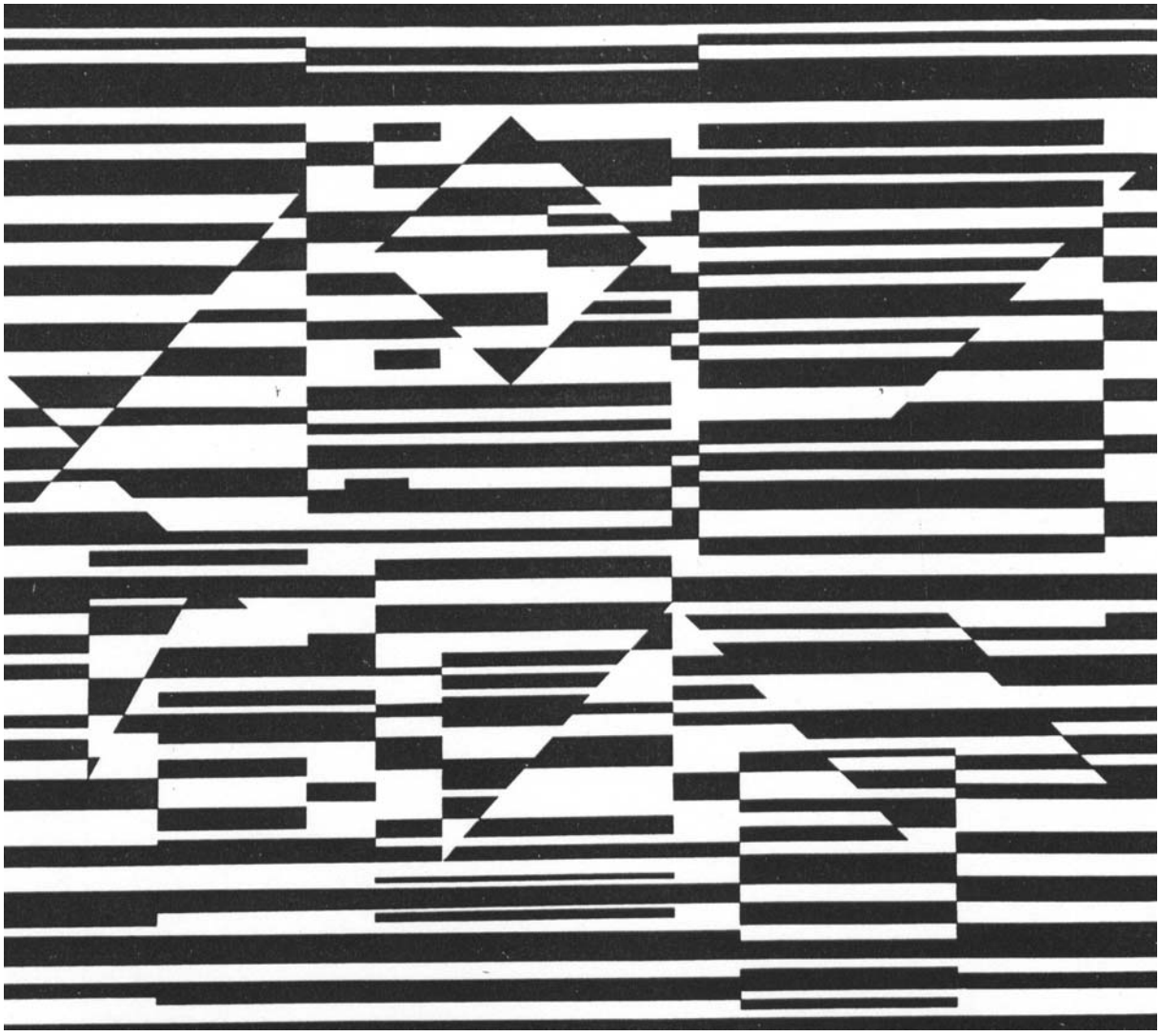
1.2 YANG – PRINCIPIUL MASCULIN [ANTITEZĂ]

Principiul YANG, asemănător principiului YIN este înainte de toate un tip de gândire determinat spiritual. Cele două tipuri, există în varianta pură, ne alterată doar teoretic. În imaginea următoare prezentăm YANG - ul pur teoretic.

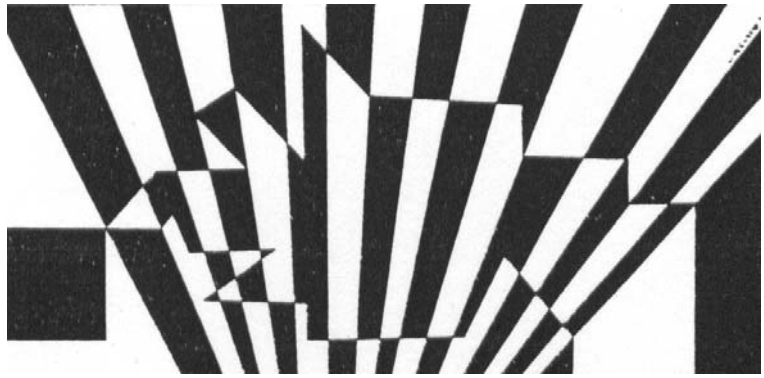
Ex. 6



Ex. 7 Victor Vasarely : *Taymir II*



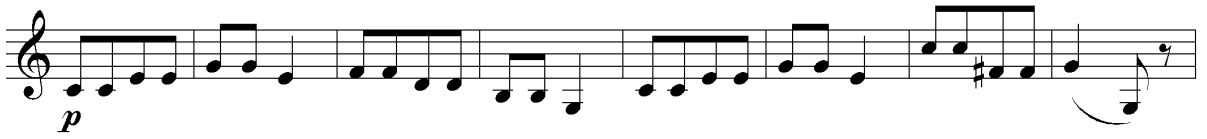
Ex. 8 Victor Vasarely : *Tabără – Cin*



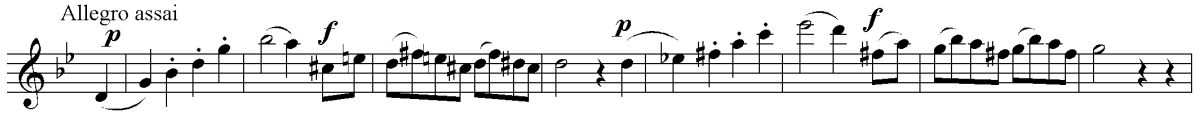
Perioade muzicale simetrice (4 + 4 măsuri)

Ex. 9

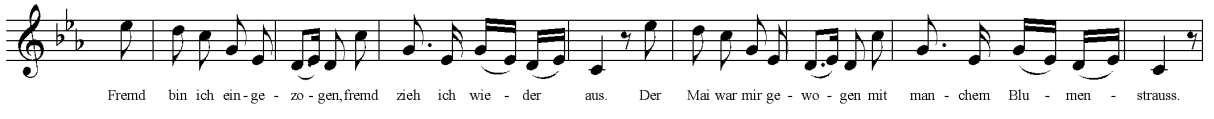
J. Haydn : *Simfonia Nr. 94*, Sol major, *„Paukenschlag”* – Tema



W.A. Mozart : *Simfonia KV. 550*, sol minor, Finale – tema:

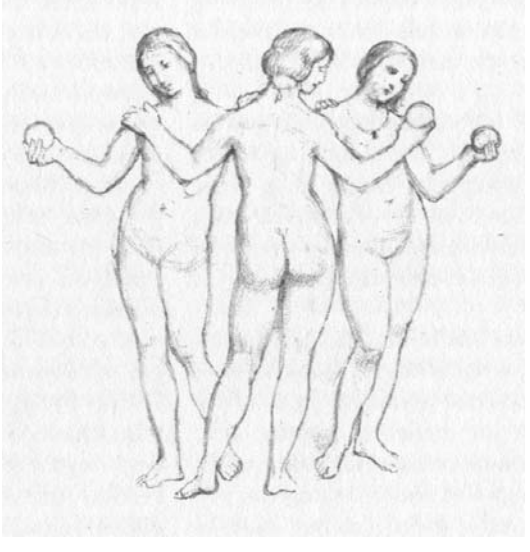


F. Schubert : *Winterreise*, 1. Liedul *Gute Nacht* – Tema

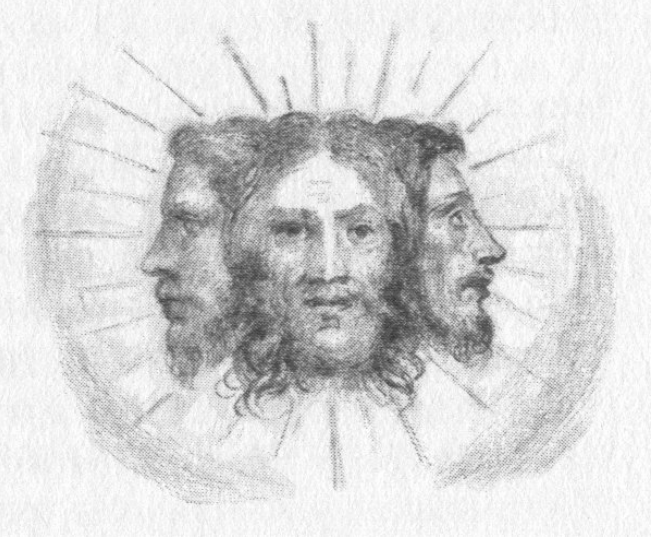


Imagini structurate pe baza simetriei în oglindă

Ex. 10 Raffaelo Santi : *Cele 3 grații*

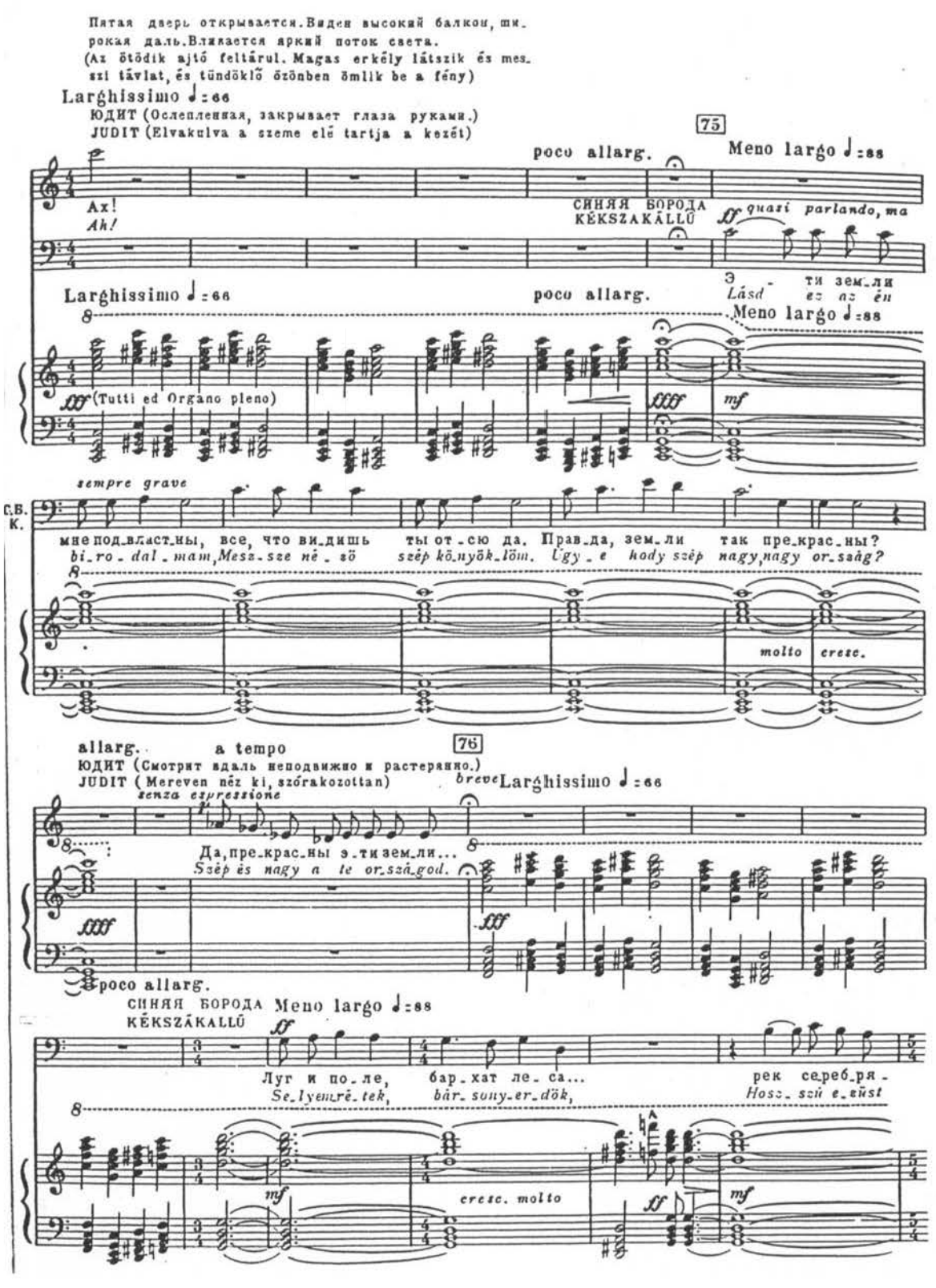


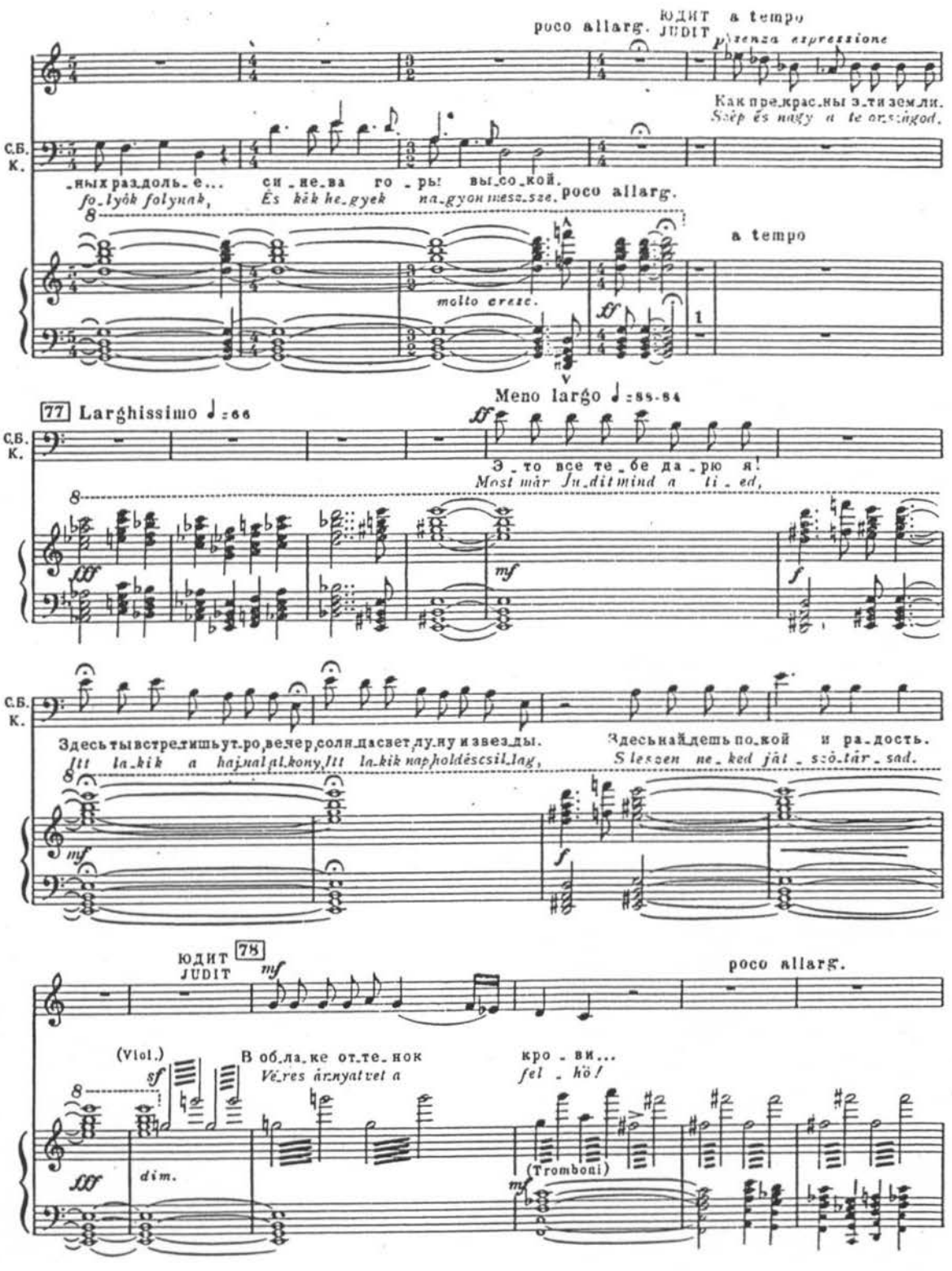
Ex. 11 Andrea del Sarto : *Sfânta Treime*



Ex. 12

Béla Bartók : *Castelul Prinţului Barbă Albastră* – Acorduri YANG





poco allarg. ЮДИТ a tempo
JUDIT p senza espressione

Как пре_крас_ны э_ти зем_ли.
Szép és nagy a te országod.

С.Б.
К.

_ных раз_доль_е... си_не_ва го_ры вы_со_кой.
fo_lyók folynak, És kék he_gyek na_gyon mesz_sze.

poco allarg.

a tempo

molto cresc.

ff

77 Larghissimo ♩=66

Meno largo ♩=88-84

ff

С.Б.
К.

Э_то все те_бе да_рю я!
Most már Ju_dit mind a ti_ed,

fff mf f

С.Б.
К.

Здесь ты встре_тишь ут_ро, ве_чер, солн_ца свет, лу_ну и звез_ды.
Itt la_kik a haj_nal, al_kony, Itt la_kik nap, hold és csil_lag,

Здесь най_дешь по_кой и ра_дость.
S lesszen ne_ked jót_szó_tár_sad.

mf f

ЮДИТ 78
JUDIT mf

poco allarg.

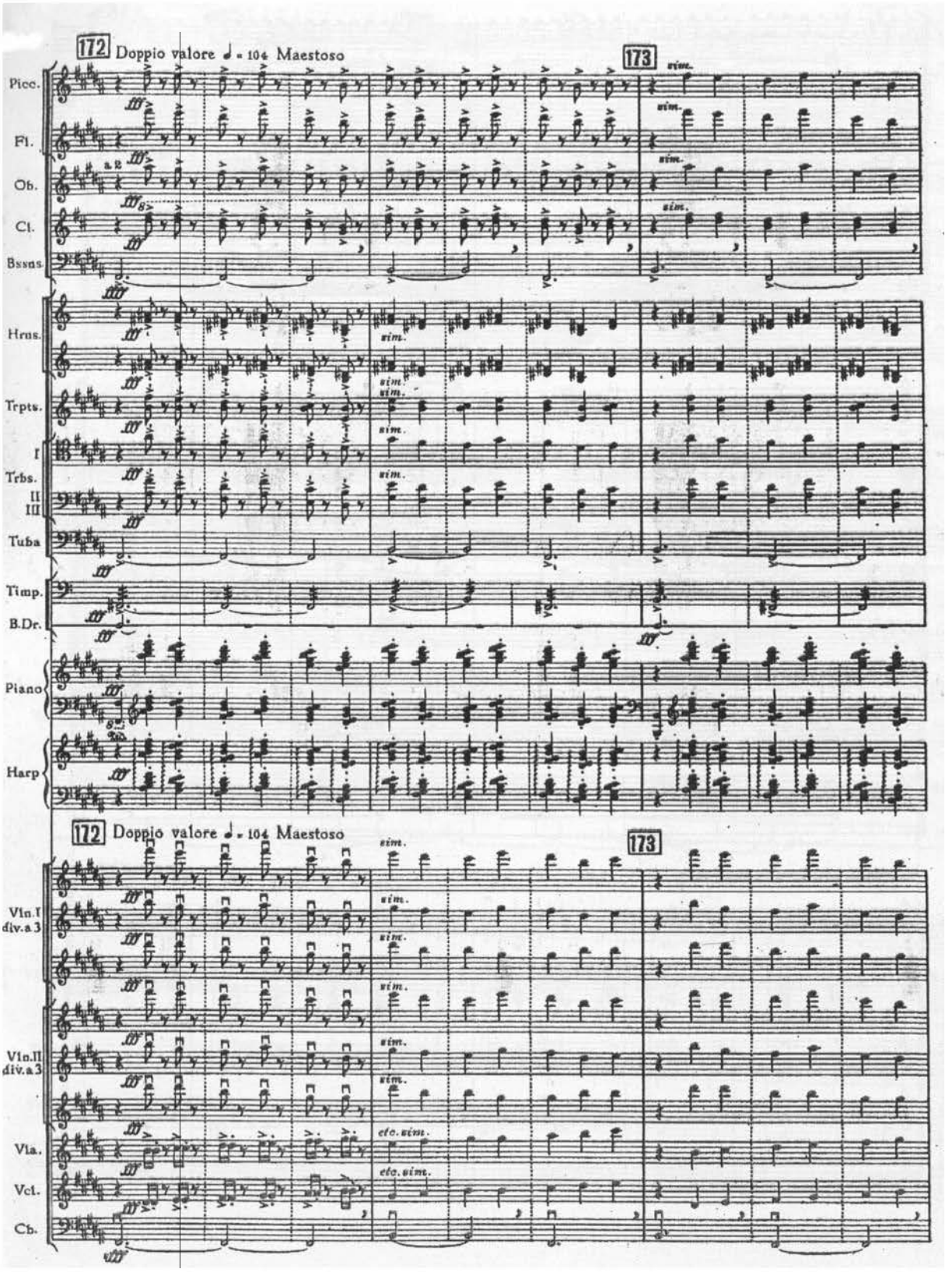
(Viol.) sf

В об_ла_ке от_те_нок кро_ви...
Vé_res ár_nyat vet a fel_hö!

fff dim.

(Tromboni) mf

Ex. 13 Stravinski : Suita *Pasărea de foc* (fragment)



1.3 SINTEZA YIN - YANG

Opusul principiului YIN este YANG – ul. Ele se completează însă armonios reciproc (ne existând unul fără celălalt), echilibrându-se reciproc.

De dragul unei priviri de ansamblu, Lendvai [6] rezumă această lume dual, acest mod contradictoriu de reprezentare – sau cu alte cuvinte această tehnică YIN – YANG într-un sistem coerent, astfel:

"YIN (principiu FEMININ)		***YANG (principiu MASCULIN)***
- INTROVERTIRE	**SUPEREGO** **simțuri** **corp uman pe linie orizontală**	*- EXTRAVERTIRE*
- cromatism		*- diatonie*
- desen melodic"circular"		*- desen melodic "liniar"*
- sunet central	**ZIUA**	*- sunet de bază*
- modele de scări uniform distanțate		*- modele tonale*
- sistem axial: reprezentabil doar în "circuit" închis (cercul cvintelor)	**IARNA** / **VARA**	*- ia în considerare doar scara deschisă a cvintelor*
- armonii bazate pe secțiune de aur (univers închis)		*- armonii bazate pe armonice (univers deschis)*
- modelare (formare) asimetrică bazată pe principiul secțiunii de aur	**NOAPTEA**	*- periodizare simetrică*
- metru ternar	**corp uman pe linie verticală** **sentimente** **SUBCONŞTIENT**	*- metru binar*
- ritm cu încheiere pregnantă (închisă)		*- ritm cu încheiere moale (deschisă)*
- INCORDARE		*- LIPSĂ DE TENSIUNE*
- intervale disonante, de secțiune de aur		*- intervale consonante, de armonice*

[6] Lendvai, Ernő, *Bartók dramaturgiája. Színpadi művek és a Cantata profana*, Akkord kiadó, Budapest, 1993, p. 54-56.

"YIN (principiu FEMININ)		*YANG (principiu MASCULIN)*
- înlănțuiri armonice plagale ("creştere")	**SUPEREGO** **simțuri** **corp uman pe linie orizontală**	*- înlănțuiri armonice autentice "scădere liberă")*
- principiu dinamic (sistemul secțiunii de aur)		*- principiu static (sistemul acustic, formare simetrică)*
- lucrează împotriva forței de neputință		*- poziție de repaus, se străduieşte să restabilească echilibrul*
- (principiu de tensiune)	**ZIUA**	*- (principiu de armonie)*
- prin asta se aseamănă mişcării "circulare" (univers încordat şi închis, presupune un centru)	**IARNA** **VARA**	*- prin asta se aseamănă mişcării uniforme "rectilinii" (univers lipsit de tensiune şi deschis)*
- numărul secțiunii de aur şi al cercului este un număr irațional (5-1, respectiv 2)		*- numere cheie raționale (ale sistemului de armonice: multipli inegali, periodizare 2+2, 4+4, 8+8)*
- irațional în expresie, univers întunecat	**NOAPTEA**	*- senină tate, univers ordonat*
- luptă dinamică		*- joc, sărbătoare*
- ORGANIC (alogic)		*- LOGIC (anorganic)*
- viață organică (secțiunea de aur se asociază doar cu materie organică)		*-lege-ordine-formă independentă de condițiile biologice)*
- existența organică presupune tensiune, închidere	**corp uman pe linie verticală sentimente SUBCONŞTIENT**	*- logica presupune ordine*
- de natură geometrică (numerele ei sunt iraționale)		*- de natură matematică (logică, principii raționale)*
- instinct		*- existență spirituală*
- "dorință-dragoste-ură"		*- înțelegere a toate (ironie)*
- sentiment		*- percepție reală (pipăit, auz)*

"YIN (principiu FEMININ)		*YANG (principiu MASCULIN)*
- trăieşte, intuitiv	**SUPEREGO** **simțuri** **corp uman pe linie orizontală**	*- cunoaşte şi rezolvă*
- inspirație		*- idee*
- are patos		*- mândru de stilul personal*
- "natural"		*- "virgin" (universul lui Pallas Athena, Sarastro, Iosif, Hans Sachs)*
- "Tristan", capodopera dorinței care se autoepuizează		*-"Maeştrii cântăreți", capodopera renunțării: fericirea lui Sachs rezidă în renunțare*
	ZIUA	
- (individual)		*- (colectiv)*
- schimbător şi imprevizibil (sistemul secțiunii de aur este într-un permanent curs de dilatare-contractare)	**IARNA** **VARA**	*- permanent, constant (configurațiile sistemului acustic radiază permanență)*
-"destin"		*- "lege"*
- contemplare istorică		*- contemplare ştiințifică*
- (viu)	**NOAPTEA**	*- (abstract)*
- simbol "vital" (caracterul închis şi încordarea sunt direcționate către convergența unității vitale; vorbim adeseori despre incandes-cența fiziologică a armoniilor bazate pe secțiune de aur)		*- din punct de vedere biologic: simbolul "morții" (lipsit de tensiune, abstract; rezolvă şi prin asta nimiceşte)*
	corp uman pe linie verticală sentimente SUBCONŞTIENT	
sau ar trebui conceput mai degrabă astfel:		***sau ar trebui conceput mai degrabă astfel:***
- universul "muritorilor", universul celor care luptă pentru existență		*- universul "nemuritorilor", de aici provine fiecare ordine, drept, lege, artă, ştiință (creează mit şi din istorie, prin asta ridicându-se festiv deasupra)*

"YIN (principiu FEMININ)		*YANG (principiu MASCULIN)*
- dionisiac	**SUPEREGO** **simțuri** **corp uman pe linie orizontală**	*- apolinic*
- (simbolul ei este dansul în "cerc")		*- (simbolul lui este arcul = lira)*
- TEMPORALITATE		*- SPAȚIALITATE*
- are cursivitate		*- se secționează (are extensiune)*
- se află în corelație cu gândirea "istorică"	**ZIUA**	*- se află în corelație cu gândirea "științifică"*
- ia naştere - se dezvoltă - se sfârşeşte		*- creează sistem (are"spațiu" spiritual)*
- viața nu se secționează tăios, cel mult parcurge un traseu ***circular*** *(funcționarea organelor, respirația, digestia, alternanța părților zilei, a anotimpurilor)*	**IARNA** **VARA**	*- o regulă matematică nu "se dezvoltă" (un sistem are secționare "spațială"); gândul este un eveniment de o alură "momentană"*
- nu poate fi oprit asupra clipei	**NOAPTEA**	*- timpul îi este extrinsec*
- (trăieşte în timp)		*- (existența lui este o existență moartă)*
- schimbare şi evoluție dinamică, poate avea loc numai în"timp"	**corp uman pe linie verticală** **sentimente** **SUBCONŞTIENT**	*- permanență şi construcție statică, nelegată de timp*
- sistemul secțiunii de aur (pentatonia) este de proveniență melodică, lineară, ca atare		*- sistemul armonicelor este de proveniență armonică, ca atare*
-are extensiune "orizontală"		*- are extensiune"verticală"* **"**

Opunerea contrastantă a elementelor celor două principii (YIN, YANG), şi memorizarea acestora este de o importanță radicală, în scopul înțelegerii informațiilor ce urmează.

Imagini de sinteză (YIN + YANG)

Ex. 14 Omul cosmic

*„Diagrama asemănătoare cu **mandala** este alcătuită din figura centrală a omului cosmic, încadrat în **cercul** perfecțiunii (cerc cunoscut şi sub denumirea de roată zodiacală), împărțit în cvadrante – reprezentând pământul şi punctele cardinale – deasupra căruia se găseşte o stea în **cinci** colțuri (pentagrama). Toate aceste forme geometrice simbolizează perfecțiunea. Asocierea omului cosmic cu pentagrama derivă din teoria lui Pitagora conform căreia cifra cinci este numărul perfect al omului ca macrocosmos, iar în credința medievală, cifra cinci este specifică omului, deoarece acesta are cinci simțuri, cinci degete la fiecare membru, iar înălțimea, precum şi lățimea lui sunt alcătuite din cinci părți egale."*[7]

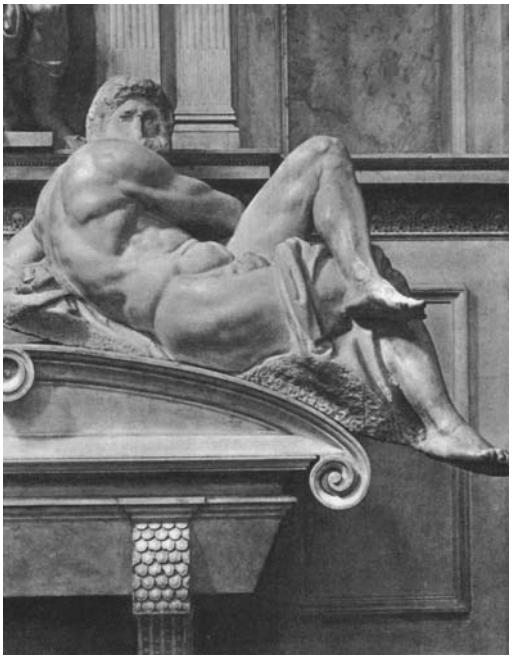
Ex. 15 Picasso : *Das Paar*

[7] Gibson, Clare, *Semne & Simboluri*. *Ghid ilustrat. Semnificații şi origini*, Editura Aquila, Oradea, 1998, p.70.

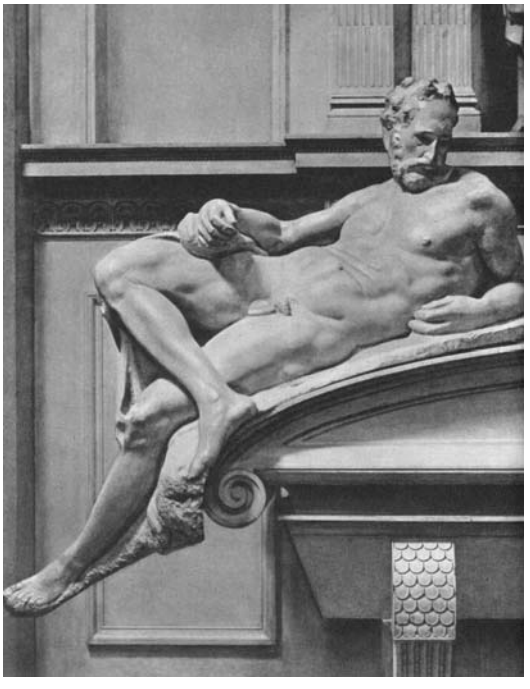
Ex. 16 Michelangelo : ***Mormântul lui Giuliano de Medici***

Noaptea

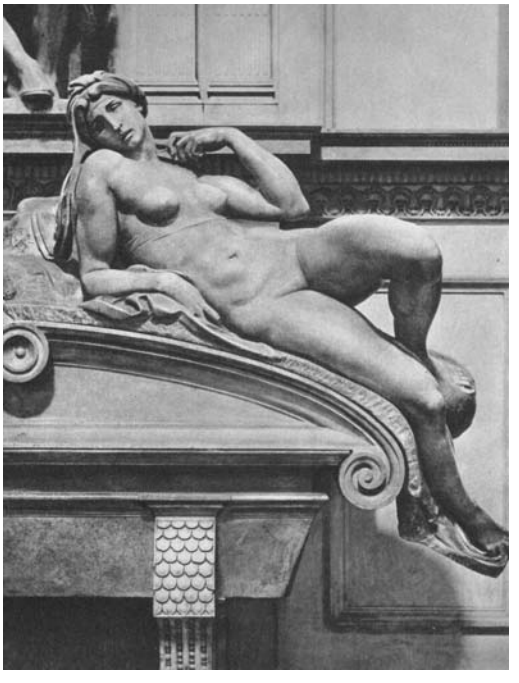
Ziua



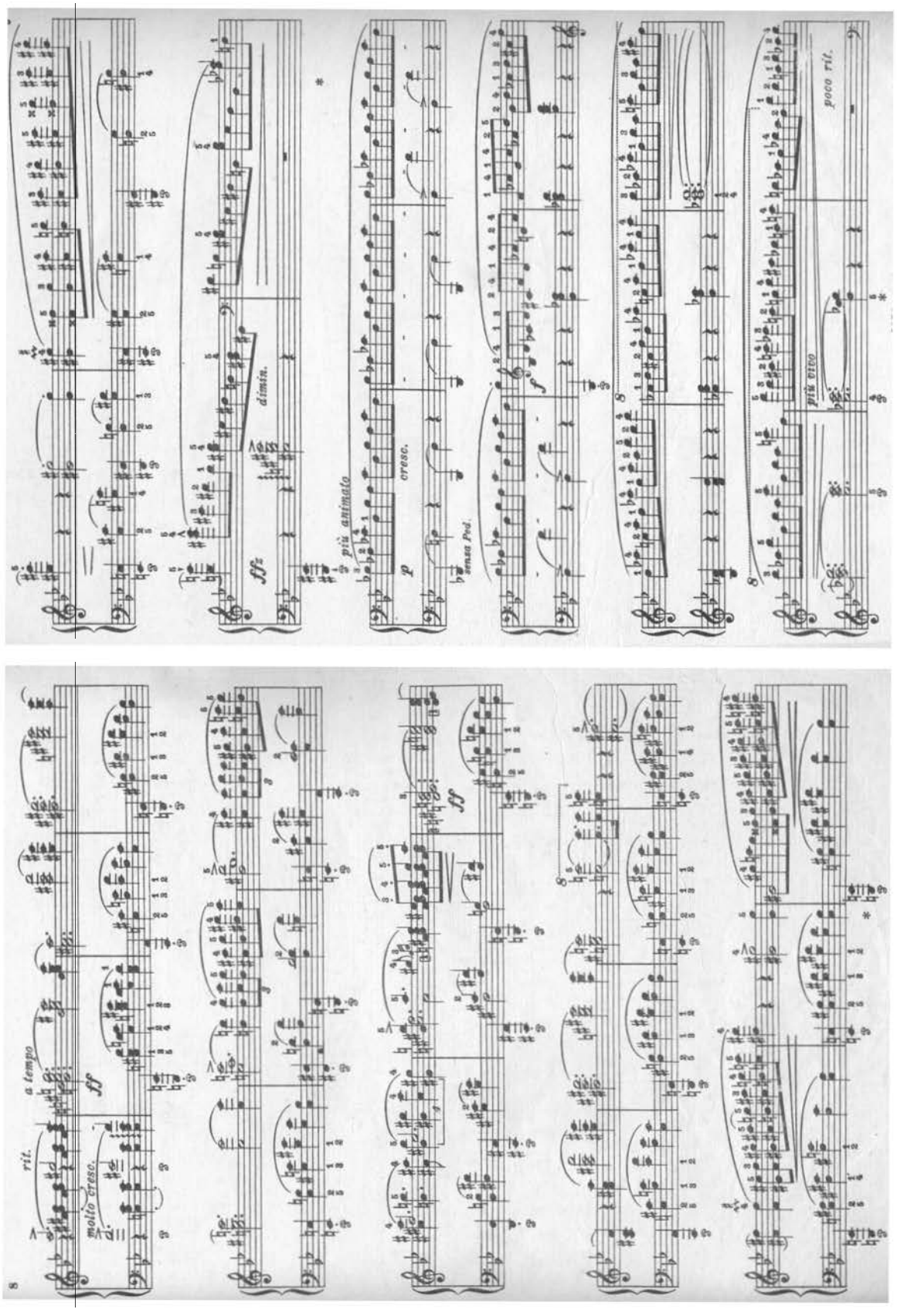
Amurgul



Aurora



Ex. 17 F. Chopin : *Balada I* , op. 23 (fragment)



1.4 SINESTEZIA. LEGĂTURA DINTRE SUNET ŞI LUMINĂ

În procesul percepției, paralel cu stimulii suprafeței de percepție nemijlocite apar şi alți stimuli senzitivi. Sunetului îi poate fi astfel ataşată senzația de culoare, iar culorii i se poate ataşa sonoritatea. De fapt, în paralel cu stimulul principal, în conştiința noastră apare un ansamblu de simțuri. Împreună cu cele două simțuri cel mai frecvent analizate (vederea şi auzul), pot apărea şi simțurile asociate: mirosul, pipăitul, gustul, perceperea temperaturii. Fenomenul amalgamului de simțuri îl denumim SYNAESTHESIA. Denumirea provine din limba greacă, din alăturarea cuvintelor SYN (împreună) şi AESTHESIS (simț, simțire).

Sinestezia este un fenomen total subiectiv, în aşa măsură încât în imaginația unui singur om asocierea de simțuri se prezintă foarte variată. Cu timpul, aceste ansambluri de simțuri se pot fixa, dând naştere la un sistem întreg de percepții paralele fixate. Şi în viața socială apar periodic sinestezii general acceptate, dintre care multe se transmit şi altor epoci. Pomenim frecvent asocierile: culoare caldă, frig acut, miros acru, bariton întunecat (sumbru), sopran strălucitor, etc. Gama majoră o percepem ca o sonoritate dură, iar pe cea minoră ca fiind moale. În comparație cu tonalitățile cu diezi, tonalitățile cu bemoli creează impresia că sunt mai moi. Comparativ cu clapele albe, clapele negre sună perceptibil mai domol, mai rotund. Gamele cu mulți diezi, sau mulți bemoli, le percepem ca fiind mai întunecate, decât gamele cu puține alterații, care sunt mai „transparente" şi mai luminoase. Poeții au asociat şi vocalelor diverse culori. Sonetul „de vocale" *Voyelles* de Rimbaud, perpetuează asocierile perceptuale subiective ale poetului.

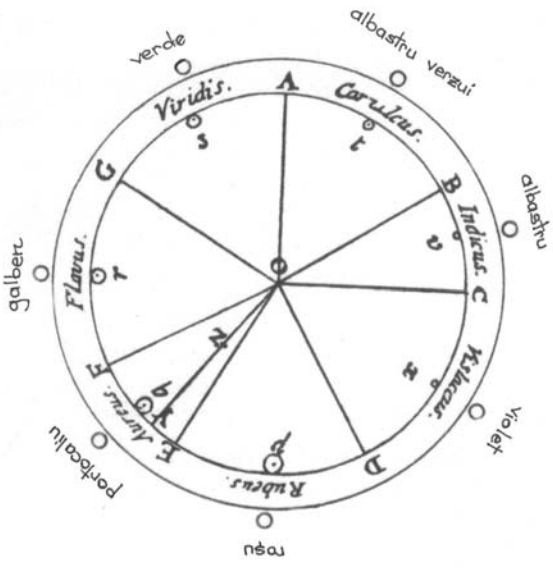
Ex. 18 Arthur Rimbaud : *Voyelles*

A noir, **E** blanc, **I** rouge, **U** vert, **O** bleu : voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes :
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre ; **E**, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles ;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;
U, cycles, vibrement divins des mers virides,
aix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges :
- **O** l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux !

Ex. 19 Cercul de culori al lui Newton

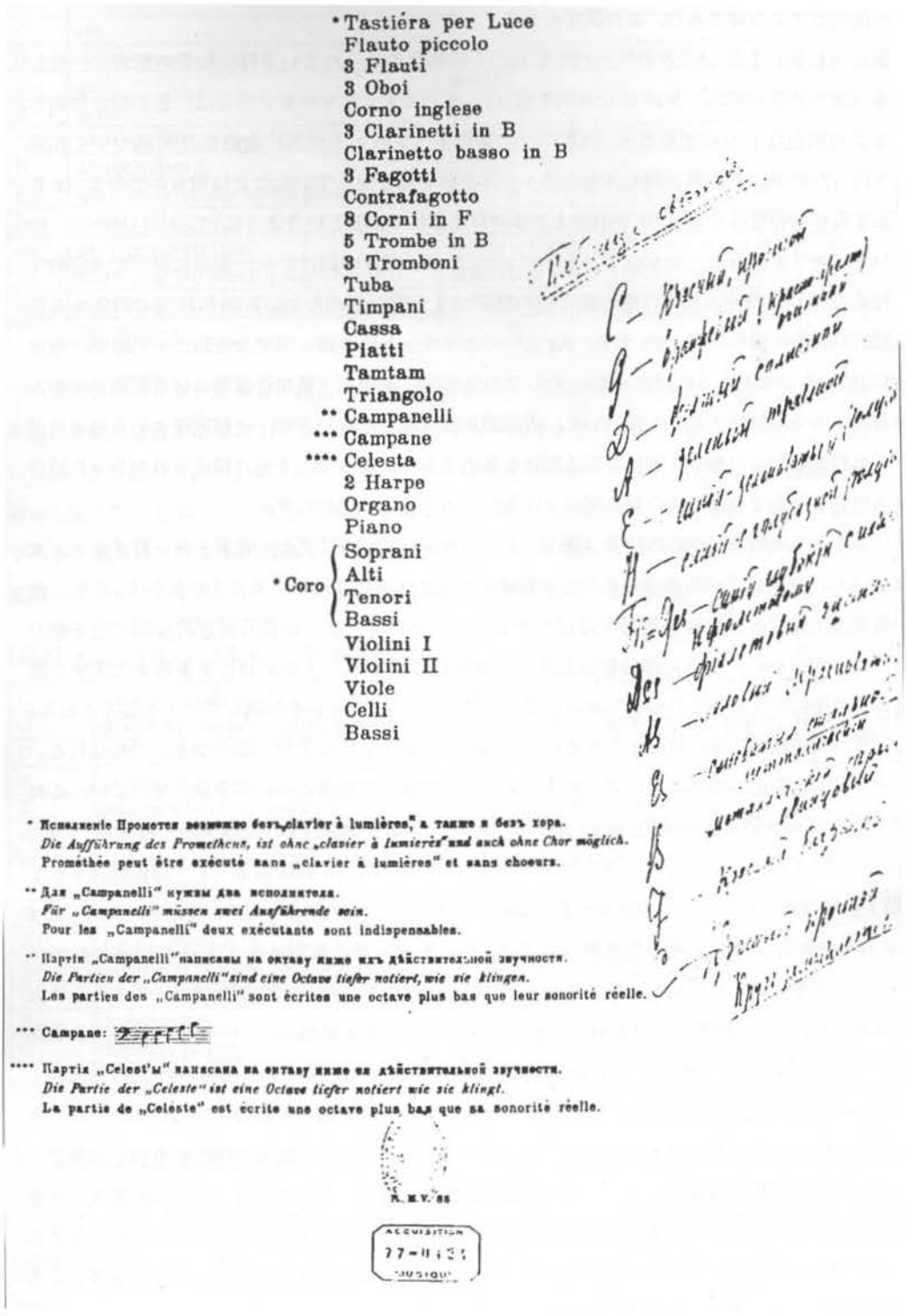


Isaac Newton (1643 – 1747) în cadrul formulării sistemului său coloristic, face în repetate rânduri trimitere la analogia culorilor cu sunetele muzicale bazându-şi teoria pe baza principiului conform căruia atât culorile cât şi sunetele sunt de fapt un rezultat al vibraţiei aerului. Tot aşa precum asocierea unor culori o putem percepe ca fiind consonantă (plăcută) sau disonantă (neplăcută), şi asocierea unor sunete o putem percepe în acelaşi mod. [8]

Ca atare, ambele elemente (culorile şi sunetele) pot fi împărţite pe aceeaşi bază în şiruri fundamentale. Cele şapte culori fundamentale: roşu, portocaliu, galben, verde, albastru verzui, albastru, violet, se află în corespondenţă cu cele şapte sunete din cadrul octavei: do, re, mi, fa, sol, la, si. Pentru sunetele muzicale, au fost create multe şi diverse sisteme de asociere coloristică. Dintre acestea se evidenţiază pianul de culori al lui Scriabin. Compozitorul înlătură principiul său anterior un sunet – o culoare, în vocea de lumină a poemului său simfonic *Prometheus*, dintre cele douăsprezece culori desemnate de el, prescrie proiecţia simultană a două culori, extinsă pe o perioadă mai îndelungată. Cercetările moderne depăşesc cu mult imaginaţia precursorilor mai vechi a pianului de lumini, prin proiecţia simultană şi succesivă a sunetelor ce răsună, proiectează de fapt în faţa auditorilor întregul corespondent de lumină al lucrării muzicale.

[8] Király Sándor, *Általános színtan és látáselmélet*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1969, p. 72.

Ex. 20 Scriabin : *Prometheus* – facsimil (tabelul corespondenței sunet – culoare) [9]


* Tastiéra per Luce
Flauto piccolo
3 Flauti
3 Oboi
Corno inglese
3 Clarinetti in B
Clarinetto basso in B
3 Fagotti
Contrafagotto
8 Corni in F
5 Trombe in B
3 Tromboni
Tuba
Timpani
Cassa
Piatti
Tamtam
Triangolo
** Campanelli
*** Campane
**** Celesta
2 Harpe
Organo
Piano
* Coro Soprani Alti Tenori Bassi
Violini I
Violini II
Viole
Celli
Bassi
* Исполненіе Прометея возможно безъ „clavier à lumières" а также и безъ хора.
Die Aufführung des Prometheus, ist ohne „clavier à lumières" und auch ohne Chor möglich.
Prométhée peut être exécuté sans „clavier à lumières" et sans choeurs.
** Для „Campanelli" нужны два исполнителя.
Für „Campanelli" müssen zwei Ausführende sein.
Pour les „Campanelli" deux exécutants sont indispensables.
** Партіи „Campanelli" написаны на октаву ниже ихъ дѣйствительной звучности.
Die Partien der „Campanelli" sind eine Octave tiefer notiert, wie sie klingen.
Les parties des „Campanelli" sont écrites une octave plus bas que leur sonorité réelle.
*** Campane:
**** Партія „Celest'ы" написана на октаву ниже ея дѣйствительной звучности.
Die Partie der „Celeste" ist eine Octave tiefer notiert wie sie klingt.
La partie de „Celeste" est écrite une octave plus bas que sa sonorité réelle.

[9] Nohara, Yasuko, *A. Skrjabin's Ideas about the Staging of* ***Prometheus****. A Report of His Handwritten Notes on the First Published Score*, în: Bulletin of Musashino Academia Musicae, 2001, vol. XXXIII, p. 43 – 97.

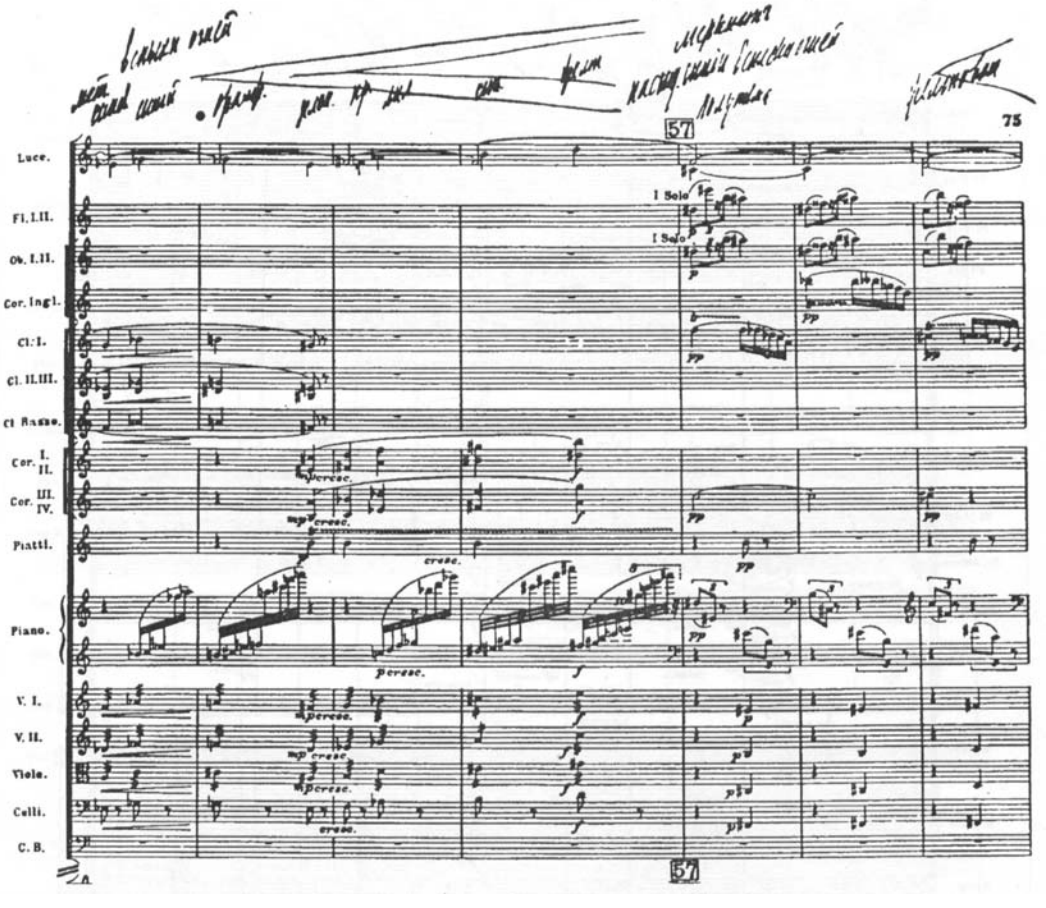
Ex. 20.1 Scriabin : *Prometheus* - Tabelul luminilor

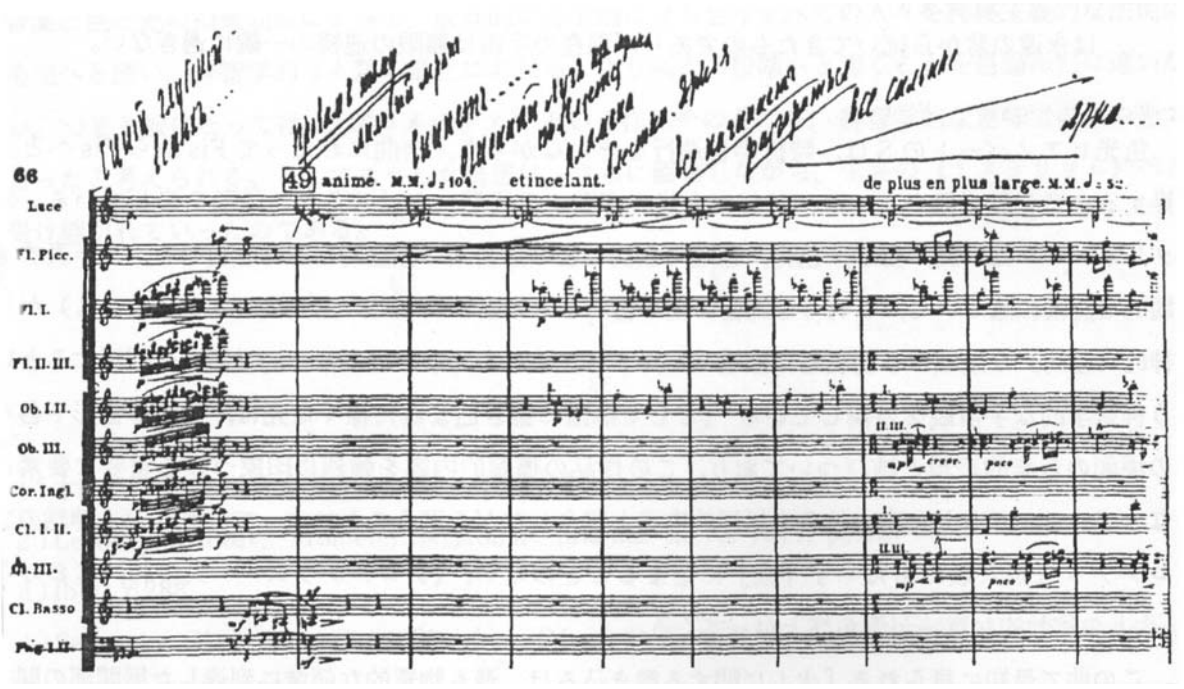
【表 3】光の一覧表の解読

Tablica svetov"		Table of lights	光 (pl.) の一覧表
C	krasnyj, prostoj	red, plain	赤い，単純な
G	oranževyj (krasno-želt. ognennyj)	orange (reddish-yellow flame-colored)	オレンジ色の（赤味がかった黄色の 火のような）
D	želtyj solnečnyj	yellow solar	黄色い　太陽の
A	zelenyj travjanoj	green grassy	緑の　草色の
E	sinij-zelenovatyj (goluboj)	greenish-blue (sky-blue)	緑がかった青の（空色の）
H	sinij s golubiznoj (goluboj)	blue with pale-blue (sky-blue)	淡青色を伴った青の（空色の）
Fis = Ges	sinij glubokij s nakl. k fioletovomu	deep blue with inclination toward violet	すみれ色に近い深い青の
Des	fioletovyj čistyj	violet pure	すみれ色の　純粋な
As	lilovyj (krasnovatyj)	lilac (reddish)	ライラック色の（赤味がかった）
Es	sinevatyj stal'noj mettaličeskij	bluish steel metallic	青味がかった　鋼鉄色の　金属の
B	metalličeskij seryj svincovyj	metallic gray leaden	金属の　灰色の　鉛色の
F	krasnyj bagrjanyj	red crimson	赤い　深紅の
C	Krasnyj prostoj.	Red plain.	赤い　単純な。
Krug" zamykaetsja.		The circle closes.	円環は閉じる。

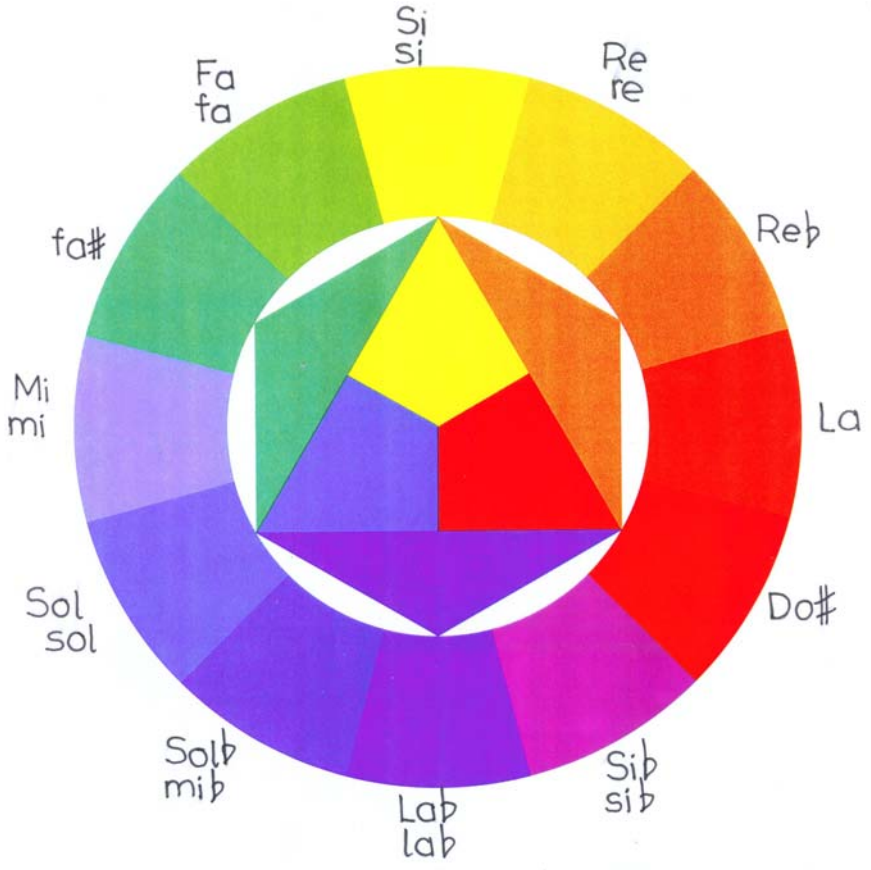
注）スクリャービンは Es に対して「mettaličeskij」と書いているが，これは「metalličeskij」の綴り違いであると考えられる。

Ex. 20.2 Scriabin : *Prometheus* – fragment de partitură cu înscrierile autorului





Ex. 21 Itten J. : *Le cercle chromatique en douze parties* [10] / Terényi E.: *Orga de culori*

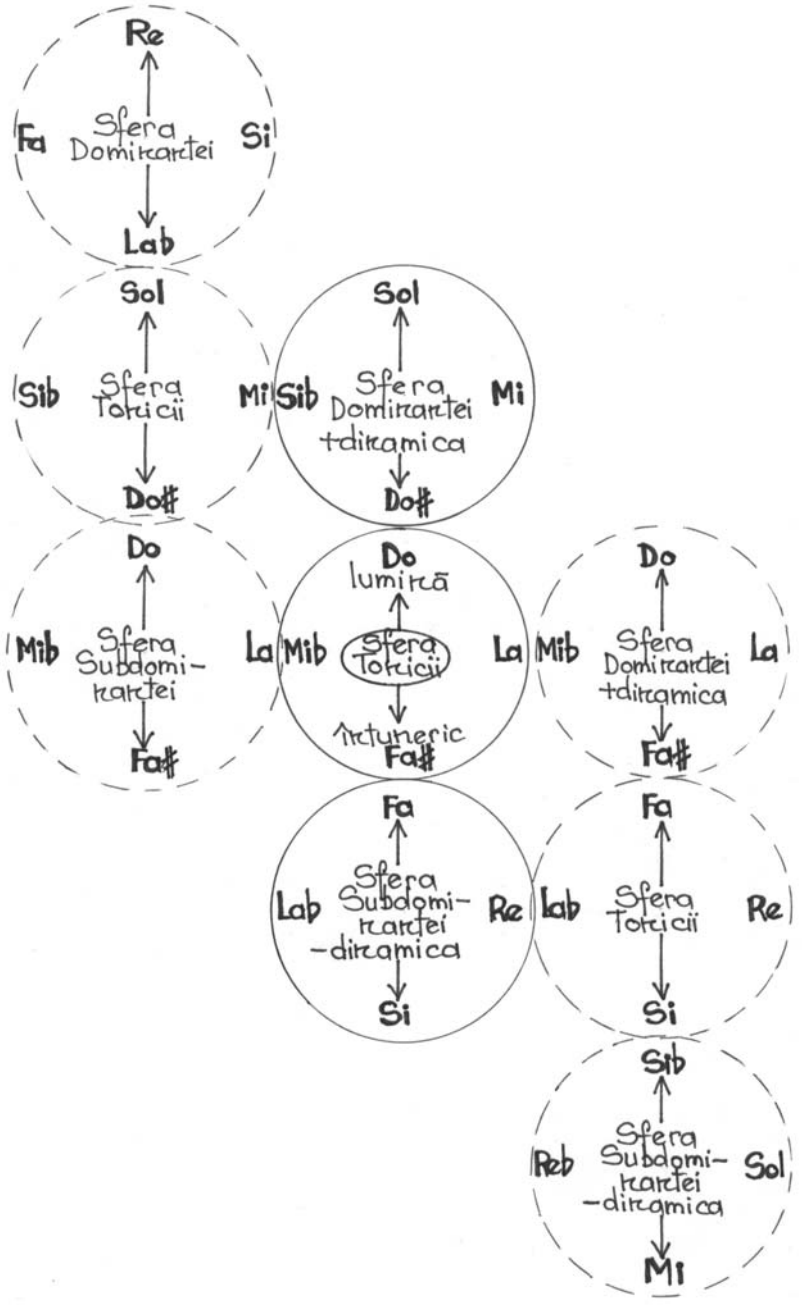


[10] Itten, Johannes, *Art de la couleur*, Ed. Dessain et Tolra, Paris, 1978, p.35.

1.5 ETOSUL ACORDURILOR ŞI AL TONALITĂȚILOR

Grație rezultatelor cercetării epocale despre Bartók a muzicologului Lendvai Ernő a devenit cunoscut de toată lumea cel mai modern sistem de etos al acordurilor şi al tonalităților. Prezentăm teoria lui în oglinda descoperirilor sale:

Ex. 22 Tonalități (acorduri) polare:



Caracterizarea după Lendvai a tonalităților (acordurilor) polare[11]

„ACORDURI POLARE MAJORE ŞI MINORE

Tonalitățile majore şi minore a căror armură diferă cu 6 alterații [12] reflectă ca şi conținut aceeaşi opoziție ca şi relațiile pol – antipol. Relațiile se pot clar decodifica din tabelul primului punct – dacă urmărim firul raporturilor de mai jos:

Do major	şi	mi b minor
Sol major	şi	si b minor
Re major	şi	fa minor
La major	şi	do minor
Mi major	şi	sol minor
Si major	şi	re minor
Fa # major	şi	la minor
Re b major	şi	mi minor
La b major	şi	si minor
Mi b major	şi	fa # minor
Si b major	şi	do # minor
Fa major	şi	la b minor.

FUNCȚIUNILE

Acordurile TONICII oglindesc o nemişcare statică. Acest lucru nu este valabil numai pentru centrele tonale Do major (şi la minor), respectiv Fa # major (şi mi b minor): variantele acestora, tonalitățile

pozitive (de principiu **la – di – mi**) La major şi Mi b major, şi
negative (de principiu **do – ma – so**) do minor şi fa # minor

sunt de asemenea caracterizate prin faptul că nu pot fi dezvoltate în continuare – din ele nu porneşte desfăşurare.

Tonalitățile de DOMINANTĂ diferă de cele de tonică prin faptul că dezvoltă o influență activă. Relațiile tonale – şi din punct de vedere al conținutului – urmăresc principiile sistemului axial. Astfel au luat naştere următoarele simboluri:

Mi major – puterea,
Si b major – frumusețea,
Sol major – vitalitatea,
Re b major – fericirea.

Cea mai adâncă tonalitate – Re b major (cu 5 bemoli), şi cea mai strălucitoare – Mi major (cu 4 diezi) – ca expresie a puterii active, respectiv a dorinței împlinite – nu necesită explicații

[11] Caracterizarea acordurilor şi tonalităților, realizată de Lendvai în oglinda operei *Don Carlos* de Verdi. Publicăm cele de mai jos pe baza cercetărilor lui Lendvai, din cartea sa intitulată: *Verdi és a 20. század, a Falstaff hangzás dramaturgiája,* (Verdi şi secolul 20, dramaturgia sonorității în opera Falstaff), Ed. Akkord, Budapest, 1998.
[12] Tonalitățile situate la o distanță de 7 cvinte pe scara cvintelor.

aparte; de asemenea, nu necesită explicaţii nici faptul că de ce Sol major (1 diez) are caracter „activ” şi Si b major (2 bemoli) are caracter „senzorial”.

Acordurile minore de dominantă pot provoca atât înălţare (mi minor şi si b minor), cât şi întorsătură violentă sau tragică (do # minor şi sol minor).

Acordurile de SUBDOMINANTĂ se formează în mod asemănător. Ele îmbracă următoarele forme:

La b major – sacrificiul de sine
Re major – nobilimea, sublimitatea
Fa major – liniştea şi seriozitatea
Si major – liniştea sufletească.

Din această cauză apare cea mai adâncă tonalitate (4 bemoli) La b major ca înveliş al „dorinţei de pace” înfierbântate, iar cea mai înaltă tonalitate (5 diezi) Si major ca înveliş al „dorinţei de pace” cu preţul renunţării.

Acordurile minore de subdominantă se evidenţiază prin pasivitatea lor:

re minor este tonalitatea visului şi a non – existenţei
la b minor a tulburării distrugătoare
si minor a existenţei aflate la discreţia cuiva
fa minor a îndoielii.

RELAŢII POL - ANTIPOL

Do major: centrul lumii „fizice”, teren solid, imaginea realităţii palpabile, lumină naturală, - are ca element vital „spaţiul” muzical.
Fa # major: centrul lumii supranaturale, impresia fundamentală a vieţii „spirituale”: biserica credinţei, imobilitate.

la minor: formula de bază a pasiunii: are dinamică sentimentală, tensiunea ei este creată de cele mai multe ori de desfăşurarea „temporală” a muzicii.
mi b minor: expresia experienţelor mistice, adesea este manifestarea singurătăţii create de distanţă (religiozitate hrănită de sentimente): tânjire după eternitate; dorinţă de plecare.

do minor: pasiune sumbră, amărăciune, răzvrătire sentimentală, opoziţie cu legile existente ale lumii.
fa # minor: lipsă de mântuire, durere nevindecabilă cuprinsă de spaimă.

La major: seninătate – care provine din simţuri (simţ estetic, simţul frumosului, aprobarea a tot ce este bun şi nobil), entuziasm: iluzia simţurilor „Cântecului de voal” („prin voal sclipesc ochii pe faţa doamnelor frumoase”) tot aşa precum, manevra senzuală a lui Posa (Romanţa în La major din scena de curte a actului 2.
Mi b major: înţelegere umană (oglinda vieţii contemplative şi nu a celei active), demnitate spirituală – umană, înţelepciune sufletească, prietenie.

Sol major: forţă vitală: dorinţă activă de acţiune, influenţă directă, adesea senzaţie de succes.
Re b major: împlinire în dragoste sau împlinire în moartea mântuitoare (dispensat de orice acţiune activă).

Mi major: măreție exterioară şi forță, supraponderanța factorilor de voință, strălucire Regală, paradă greoaie de sărbătoare.
Si b major: dacă Mi major este imaginea „forței", Si b major este imaginea „frumuseții" (strălucire lumească exterioară – în cazul dat), forță atractivă mijlocită prin „impresii" directe.

sol minor: insucces pe plan profesional – eşec în viața socială.
do # minor: fatalitate, ca rezultat al agresivității exterioare (de exemplu: moarte agresivă): căderea lui Eboli, muzica funebră a lui Posa, frângerea Elisabetei (duetul din actul V).

mi minor: înălțare: pe calea imponderabilității – imaterialitate; încetarea legăturii (de exemplu a legăturii sociale).
si b minor: înălțare activă: pe calea impresiei transcendentale (religioase), uneori pasiune sfântă: vocație (cu semnele agresivității în cazul incvizitorului principal).

Fa major: efect de umbră, creat de o putere activă (culoarea sumbră apare ca o forță de acțiune şi forță modelatoare), poate fi şi imaginea senzației de linişte dobândite.
Si major: necazuri omeneşti, renunțare la vanitatea pământească, sau resemnarea cu aceasta, povara existenței trupeşti (compară: duetul de adio în Do b major).

Re major: rezultat obținut pe calea voinței (şi în pofida unui fapt), sau avantaj obținut prin intermediul rangului (naştere, privilegiu, iscusință, oportunitate); aici se include şi atitudinea afectată de curte.
La b major: eroism: cu prețul sacrificiului de sine, deschidere imnică.

fa minor: frământare interioară, îndoieli, înclinație spre autochinuire: atotstăpânirea factorilor sufleteşti.
si minor: evenimente non - umane - determinate de „soartă" sau de lege; turnuri sortite ne influențabile şi inevitabile (într-o formă mai atenuată: rânduiala condiționată a eticii de curte).

re minor: nimicire – punct mort: ca rezultat al lipsei forței motrice, vis de moarte şi inconştient.
la b minor: nimicire în urma „arderii", - clocotire şi instincte distrugătoare.

CORESPONDENȚELE SIMETRICE ALE SISTEMULUI

Do major: impresia fundamentală a existenței, lumea vizibilă (remarcabilă prin simțuri).
la minor: manifestarea elementară a pasiunii.

mi b minor: dorința inaccesibilului: ahtiere după impresii mistice (de exemplu apariția lui Carlos la curte în fața reginei: eroic şi antic, îndepărtat şi misterios – asemenea cântecelor lui Tasso).
Fa # major: credința ca şi certitudine – credința investită în existența spirituală.

Sol major: influență pozitivă şi nemijlocită, manifestarea spontană (activă) a voinței şi a conştiinței.
re minor: calm pasiv, înclinație spre melancolie; liniştea nimicirii şi a pieirii.

la b minor: răsturnarea ordinii universale: tulburare, revoluție, puteri distructive.

Re b major: fericire (ba chiar, moartea fericită), arta iubirii extreme: superioritate sentimentală şi noblețe.

Fa major: gravitație naturală, profunzime mentală sau calm profund; adesea efect de umbră, ce serveşte ca scop evidențierea luminii.

mi minor: imponderabilitate fizică – sau îndepărtarea de realități (aceasta din urmă şi sub forma beției spirituale: ca în jurământul de răzbunare al lui Eboli).

si b minor: înălțare transcendentală, extazul sufletului.

Si major: abandonarea gândurilor pământeşti – pe calea renunțării.

do minor: pasiune oarbă, stare febrilă, violență fanatică, provocare, izbucnire de furie.

La major: însuflețire, extaz, dăruire, înălțare spirituală.

Mi b major: armonie sufletească, bunăvoință şi căldură, compasiune (deoarece împărtăşeşte problemele altora), serviciu în slujba omului.

fa # minor: tristețe şi zbucium luate în accepțiune sufletească; durere de inimă; stare sentimentală usturătoare – suferindă, sau chiar excomunicare.

sol minor: insucces, eşuarea dorințelor, faliment (conflict cu legile sau obiceiurile societății).

Re major: experiența succesului (de exemplu interpretare de succes la curte), afirmare socială; victorie asupra noastră sau asupra altora.

La b major: acțiune dezinteresată, sacrificiu ridicat la nivel imnic: porunca umanismului – pentru care trebuie asumată şi moartea (vezi: cântecul păcii în scena autodafe).

do # minor: violență cu alții, a fi victima arbitrarului crud, tragedie provocată de tiranie, doliu profund.

fa minor: mistuire de sine sau mustrare de conştiință, privire spre sine: îngrijorare, scrupulozitate, auto sfâşiere.

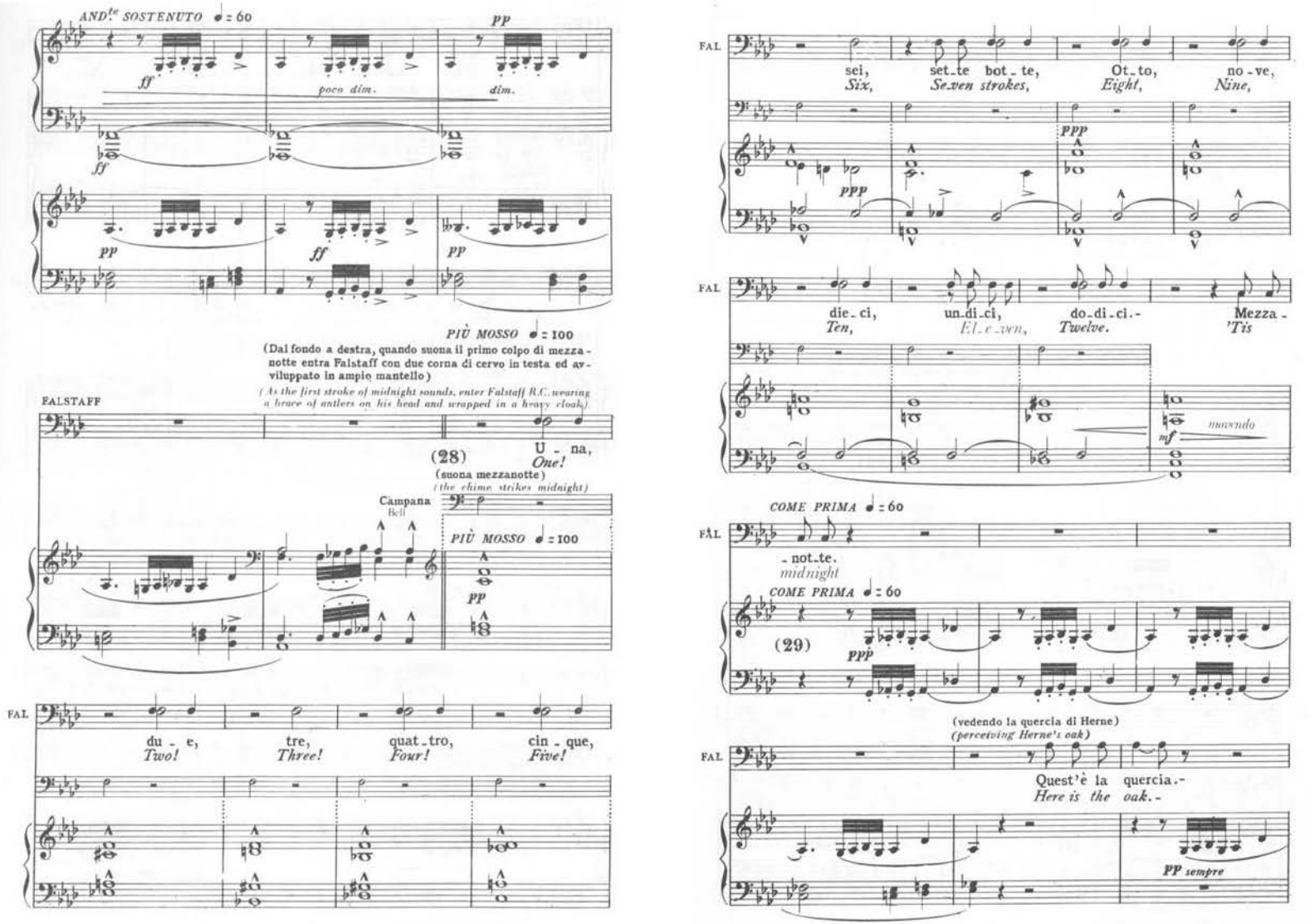
Mi major: semnele exterioare ale puterii; lumină artificială, fast; energie şi vitalitate (şi sub forma probei de forță suprapotențate).

Si b major: vraja frumuseții (frumusețe exterioară), experiență plină de bucurie, seninătate festivă, dragoste de viață.

si minor: atmosfera tragediei: puterea de constrângere a forței exterioare dure, predestinare: determinare aflată „în stele”; soartă inevitabilă sau ordine strict dirijată (de exemplu: regulile stricte ale etichetei).

Notația muzicală tradițională oglindeşte de fapt principiile de mai sus. Şi anume, acele tonalități pe care le notăm *cu acelaşi număr* alterații (diezi şi bemoli) la armură, ocupă o poziție simetrică în sistem. De exemplu, gamele cu cinci diezi Si major şi sol # minor, respectiv gamele Re b major şi si b minor se oglindesc reciproc – față de sunetul central re.”

Ex. 23 Verdi : *Falstaff* – armoniile bătăii orologiului



1.6 TONALITĂȚI SUBSTITUTIVE ŞI TONALITĂȚI COMPLEMENTARE

„RELAȚIA DE CONȚINUT A TONALITĂȚILOR SUBSTITUTIVE

Do major şi mi minor:	materialitate şi aeriformitate (adesea şi sub forma „beției spirituale).
Sol major şi si minor:	început şi sfârşit: deschidere şi încorsetare, aceasta din urmă extrădată sorții sau etichetei de curte (trezirea conştiinței proprii şi final tragic).
Re major şi fa # minor:	seninătate şi tristețe (partea strălucitoare şi amară a curții).
La major şi do # minor:	atracție senzuală şi frângerea acesteia (de exemplu atracția personală şi căderea lui Posa).
Mi major şi la b minor:	măreție şi descompunere: suveranitate şi revoluție.
Si major şi mi b minor:	filozofie pământească şi cerească, renunțare la dorințele pământeşti şi vraja credinței.
Fa # major şi si b minor:	calm static şi dorință înălțătoare (în caz extrem chemare războinică).
Re b major şi fa minor:	mântuire şi mustrare de conştiință, împlinire senzuală şi înclinație spre auto chinuire.
La b major şi do minor:	cuvânt imnic şi mânios: instinct constructiv şi distructiv.
Mi b major şi sol minor:	demnitate şi ne demnitate, căldură umană şi excludere.
Si b major şi re minor:	impresie şi expresie: frumusețe trupească şi zbucium sufletesc, dragoste de viață şi depresie.
Fa major şi la minor:	profunzime ideatică şi pasiune spontană, umbra şi strălucirea sufletului, gravitație provocată de seriozitate şi sentiment exploziv.

RELAȚIA DE CONȚINUT A TONALITĂȚILOR COMPLEMENTARE DISTRUGĂTOARE :

Do major şi la b minor: existență şi non - existență.

Sol major şi mi b minor: realitate şi imaginație, conştiință de sine şi intuiție, plăcere trupească şi ahtiere după lumea cealaltă.

Re major şi si b minor: ataşament de viață şi chemare sfântă, limbajul acestei lumi şi al celeilalte lumi (poate figura şi ca opoziție dintre strălucirea de curte şi „supărarea sfântă").

La major şi fa minor: încredere şi îndoială, seninătate exterioară şi dezbinare interioară.

Mi major şi do minor: putere şi provocare împotriva puterii.

Si major şi sol minor: resemnare şi agitație.

Fa # major şi re minor: ordinea eternă a teologiei şi dorința inexistenței.

Re b major şi la minor: dispensare pasivă şi reacție activă: înălțare spirituală şi pasiune.

La b major şi mi minor: conştiința vocației şi beție: acțiune controlată şi necontrolată (poate fi şi opoziția dăruirii şi a răzbunării).

Mi b major şi si minor: lume homo - centrică şi centrată asupra sorții: opoziția personalului şi a impersonalului (omenie şi barbarie).

Si b major şi fa # minor: experiența splendorii şi a nopții, fericire şi dorință de moarte.

Fa major şi do # minor: profunzime a gândirii şi violență inutilă.

RELAȚIA TONALITĂȚILOR OMONIME (MAJORE ŞI MINORE)

În cazul acordurilor majore şi minore cu acelaşi nume, unul dintre membrii perechii oponente aparține întotdeauna familiei tonalităților „naturale", iar celălalt familiei tonalităților „alterate". Do major se deosebeşte de pildă de do minor prin faptul că acordul natural do – mi – sol se modifică în do – ma – sol.

Do major: forţă statică, naturalețe populară de la sine înțeleasă.
do minor: încăpățânare rebelă, patimă furioasă, posedată şi violentă, pasiune ne înfrânată şi capabilă de orice.

Sol major: speranță, vitalitate, conştiință de sine, dorință de acțiune, afirmare.
sol minor: ruşinare, suferința unui eşec, umilință socială (dezonestare, stigmatizare).

Re major: victorie asupra a ceva: dominarea vieții de zi cu zi sau dominarea instinctelor.
re minor: pasivitate, lipsa sau secarea vitalității, uitare, dorință de vise; oboseală provocată de greutăți.

La major: stare sufletească înălțată – cu semnele apariției „exterioare".
la minor: pasiune sau expresivitate, în care sunetul are un „accent" sentimental.

Mi major: măreție gravă: puterea mulțimilor, somptuozitate gravă, ceremonie spectaculoasă, autoritate (forțe masive, de categorie grea).
mi minor: plutire imaterială, imponderabilitate, aeriformitate (dar şi sunet „ridicat" şi ascuțit).

Si major: sfera problemelor pământeşti, auto – predare, resemnare pasivă cu invariabilul, împăcare cu destinul.
si minor: suveranitate dură şi fără drept de apel (putere supremă), care nu poate fi ocolită; sub altă formă: cătuşele obiceiurilor de la curte.

Fa # major: templul existenței eterne.
fa # minor: mizeria existenței pământeşti.

Re b major: dorință împlinită – fericire.
do # minor: existență ruptă în două (moarte trupească şi doliu).

La b major: mântuire – dezlegare prin intermediul abnegației de sine.
la b minor: stingere – pe calea auto distrugerii.

Mi b major: gânduri sublime: dragoste umanistă şi compasiune, dăruire prietenească.
mi b minor: secret, străinătate, dorință de îndepărtare, singurătate.

Si b major: putere de seducție (ca mijloc de apariție exterioară), frumusețe vanitoasă sau jinduitoare; bucuria sărbătorii (de exemplu seninătatea vânătorii Regale).
si b minor: puterea de atracție a vieții de dincolo: dorințe irațională.

Fa major: calmul savurat în urma grijilor şi a problemelor, profunzime ideatică – de cuget.
fa minor: conflict şi frământare sufletească, motive intrinseci.

Să ne gândim la exemple ca marea arie a Elisabetei cu versurile alternante *fa # minor şi Fa # major*, sau la contraste ca şi confesiunea în *Mi b major* a lui Posa (actul IV) şi unisono – ul ahtiat al lui Carlos în *mi b minor* (în tabloul de curte al actului II, la apariția eroului principal)."[13]

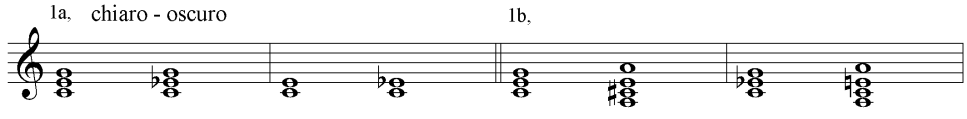
[13] Lendvai, Ernő, *Verdi és a 20. század, a Falstaff hangzás dramaturgiája,* (Verdi şi secolul 20, dramaturgia sonorității în opera Falstaff), Ed. Akkord, Budapest, 1998, p. 410 – 413.

1.7 EFECTE DRAMATURGICE

1.7.1 Efectul CHIARO – OSCURO [14] = lumină - întuneric

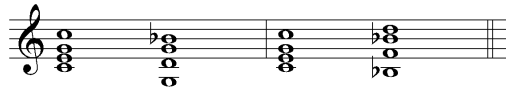
Rolul perechii oponente **clar – obscur** este un fenomen unanim cunoscut în toate ramurile artei. În pictură efectul **chiaro – oscuro** apare în lucrările lui Rembrandt. Primeşte un accent în acest sens explozia de raze ce izbucneşte dintr-o sursă de lumină ascunsă. În muzică, simplul schimb major – minor constituie de asemenea o alternanţă sonoră lumină – întuneric. Acordul major de încheiere, la sfârşitul părţilor minore (cunoscut sub denumirea de terţă picardiană) oferă luminozitate sonorităţii, restabilind starea sonoră „naturală". Schimbul din tonalitate majoră într-o tonalitate minoră creează întotdeauna impresia trecerii de la lumină la umbră (tonalitatea minoră poate fi tonalitatea omonimă, paralelă, respectiv sub minoră). Fenomenul nu apare doar în cazul alternanţelor de tonalităţi, el este valabil şi la alternanţele de acorduri, sau intervale. Dacă schimbăm acordul **Do major** la **do minor** sonoritatea se întunecă; în cazul schimbului invers sonoritatea se luminează (schimbul terţă mare – terţă mică are un efect asemănător). Dacă acordul **Do major** este urmat de acordul situat la o terţă mică descendentă **La major**, sau acordul **do minor** este schimbat de acordul **la minor** efectul este sporit, devine mai „strălucitor". Prin inversarea procedeului este întunecată „strălucirea" acordului de pornire:

Ex. 24

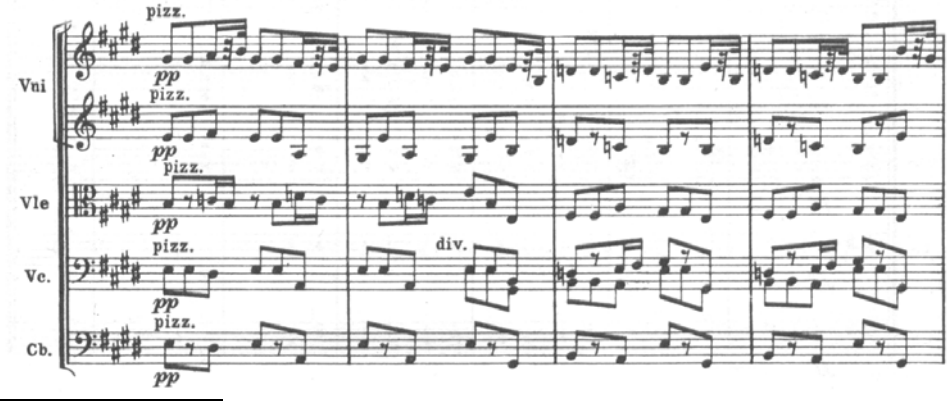


După acordul modal dominantă – tonică, efectul „oscuro" inversat are un efect de „chiaro":

Ex. 25a



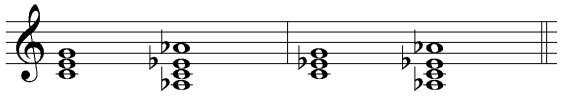
Ex. 25b Brahms : *Simfonia a IV-a*, tema părţii lente



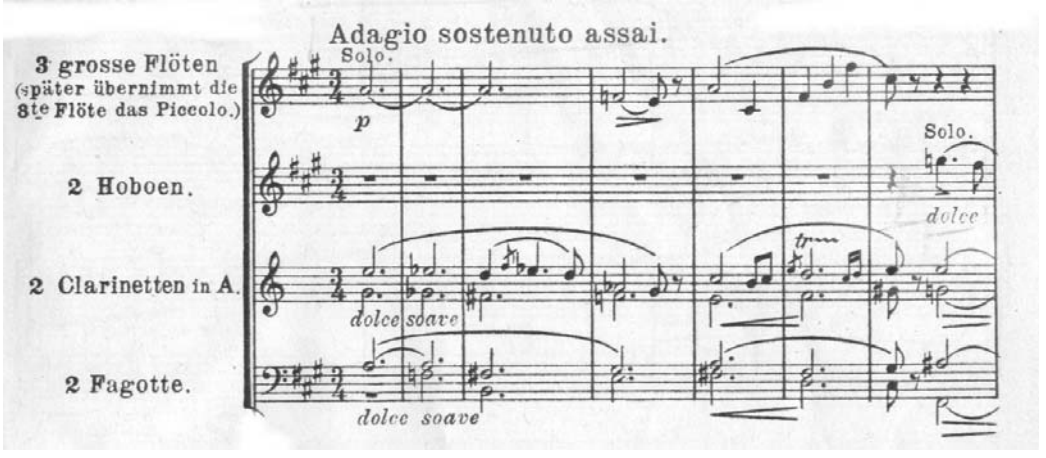
[14] Descoperirea şi definirea acestui fenomen sonor caracteristic este rezultatul cercetărilor muzicologice ale lui Lendvai Ernő.

Acordul major situat la o terță mare descendentă creează de asemenea efectul de „oscuro”:

Ex. 26a

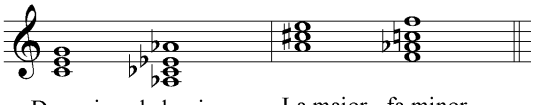


Ex. 26b Liszt : *Concertul pentru pian şi orchestră*, nr.2, La major – tema de început

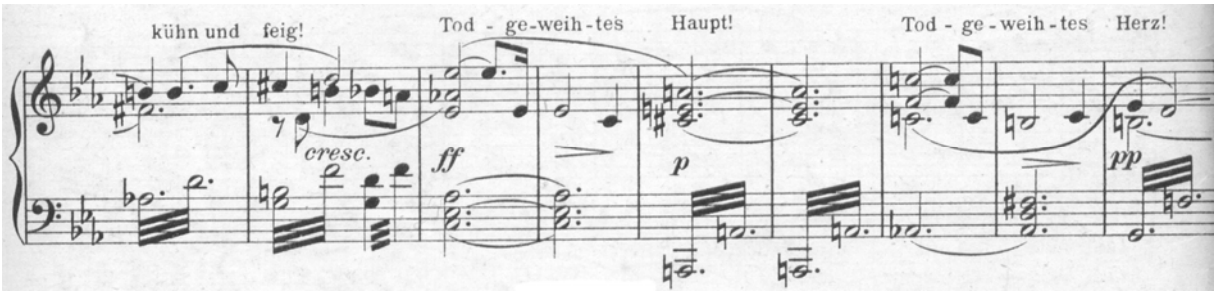


Cel mai puternic contrast de <u>lumină – întuneric</u>, este obținut de muzica romantică, şi mai ales modernă, prin schimbul tonalităților, acordurilor „complementare”:

Ex. 27a



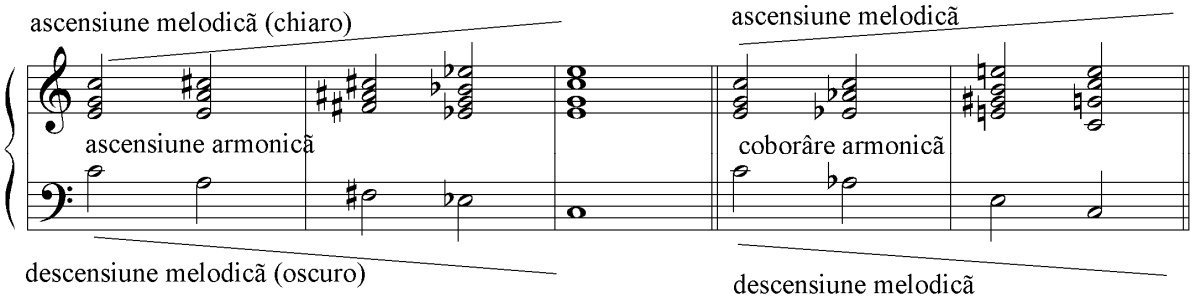
Ex. 27b Wagner : *Tristan şi Isolda*



Obs. În leitmotivul **Todesmotiv** acordul **La b major** (dinamica *fortissimo*!) este succedat de o ascensiune la tonalitatea cu trei diezi la armură (**La b major** <u>mixtură</u> – acord **La** major) - dinamica *piano*: efect de <u>contrast dinamic</u>, „chiaro” armonic, „oscuro” dinamic):

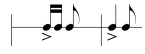
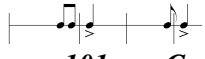
Efectul de contrast simultan chiaro – oscuro apare şi în cadrul secvenţelor armonice:

Ex. 28

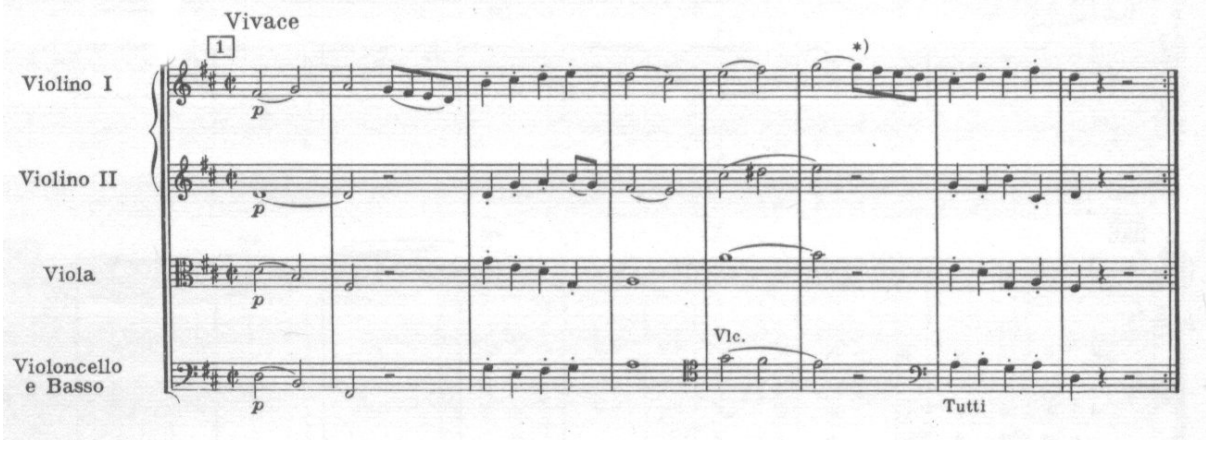


1.7.2. Efectul APERTO – CHIUSO = deschis – închis, ca şi = „CHIARO – OSCURO" efect

Efectele aperto (deschis) şi chiuso (închis) sunt efecte frecvent folosite în interpretare la corni (acest efect din urmă fiind obţinut de către interpreţi prin acoperirea parţială a pâlniei cormului). Însă, un efect deschis (ne încheiat) creează şi o disonanţă ne rezolvată, precum şi un acord major de încheiere aflat în poziţia terţei sau a cvintei poate lăsa deschis procesul sonor. Elementele sistemului armonic gravitaţional sunt sonorităţi deschise (armonii bazate pe sunete armonice), pe când armoniile, acordurile sistemului geometric sunt închise, însăşi sistemul fiind un sistem închis. Formele muzicii clasice sunt transparent secţionate (2 + 2 măsuri, 4 + 4 măsuri, 8 + 8 măsuri, etc.), fiind „VIZIBILE" (este o lume arhitectonică deschisă). Stratul de bază al muzicii romantice este un strat ce se derulează în timp, constituind o sumă de procese de edificare şi suprimare (este o lume arhitectonică închisă) – **vezi ex. nr. 6**.

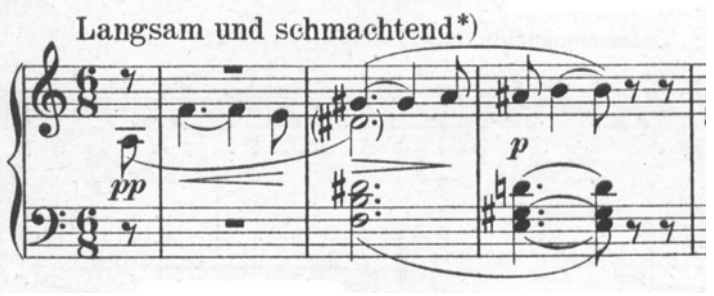
Măsurile pare, formulele ritmice cu încheiere slabă  sunt structuri deschise, cele cu încheiere tare fiind însă închise  **- vezi ex. nr. 7**.

Ex. 29a J. Haydn : *Simfonia nr. 101 – „Ceasornicul"*, partea IV. – structurare de formă secţionată „aperto" = chiaro efect

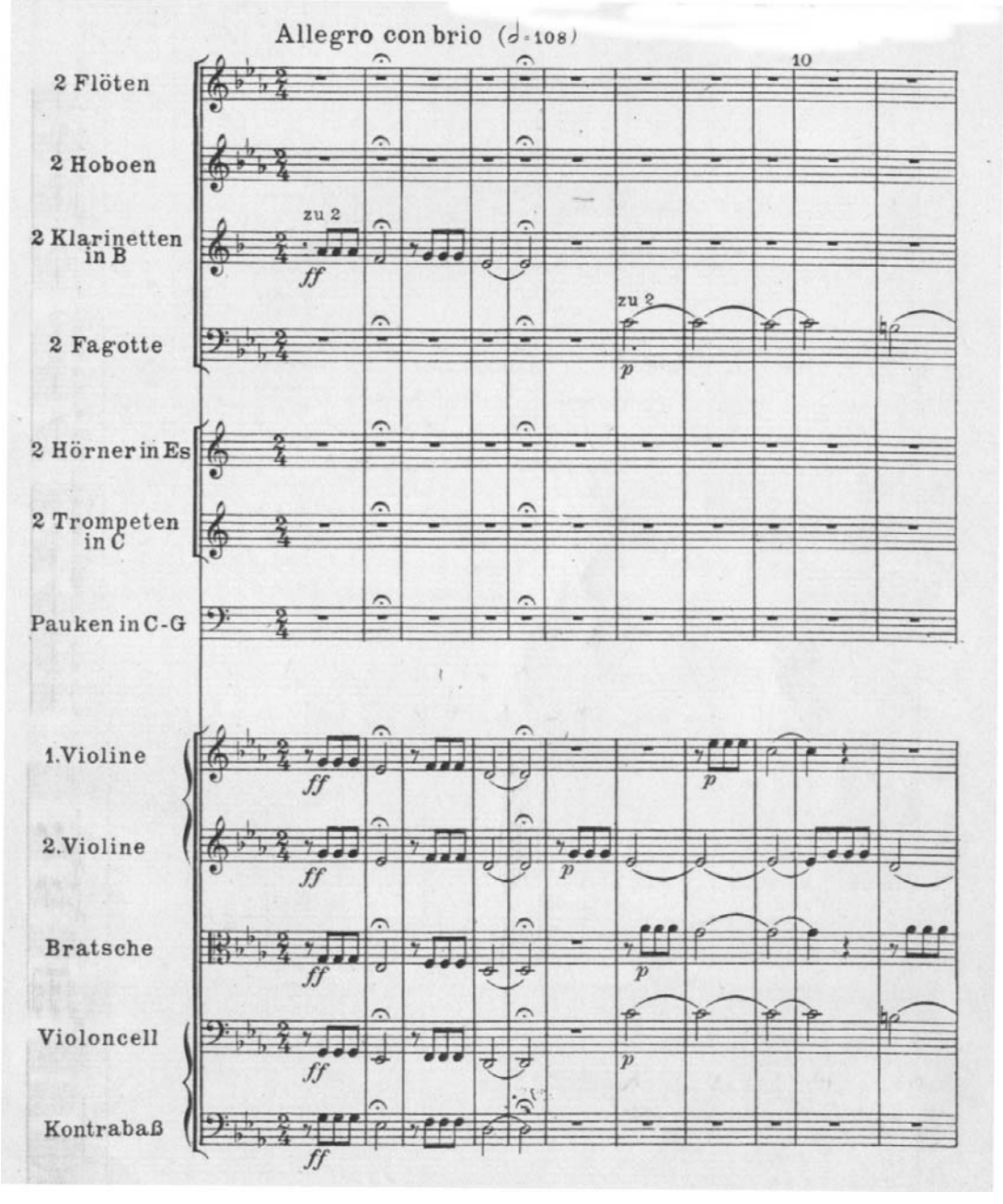


Ex. 29b R. Wagner : *Tristan şi Isolda* – „Tristan Motiv" – structurare de formă organică

„chiuso" = oscuro efect

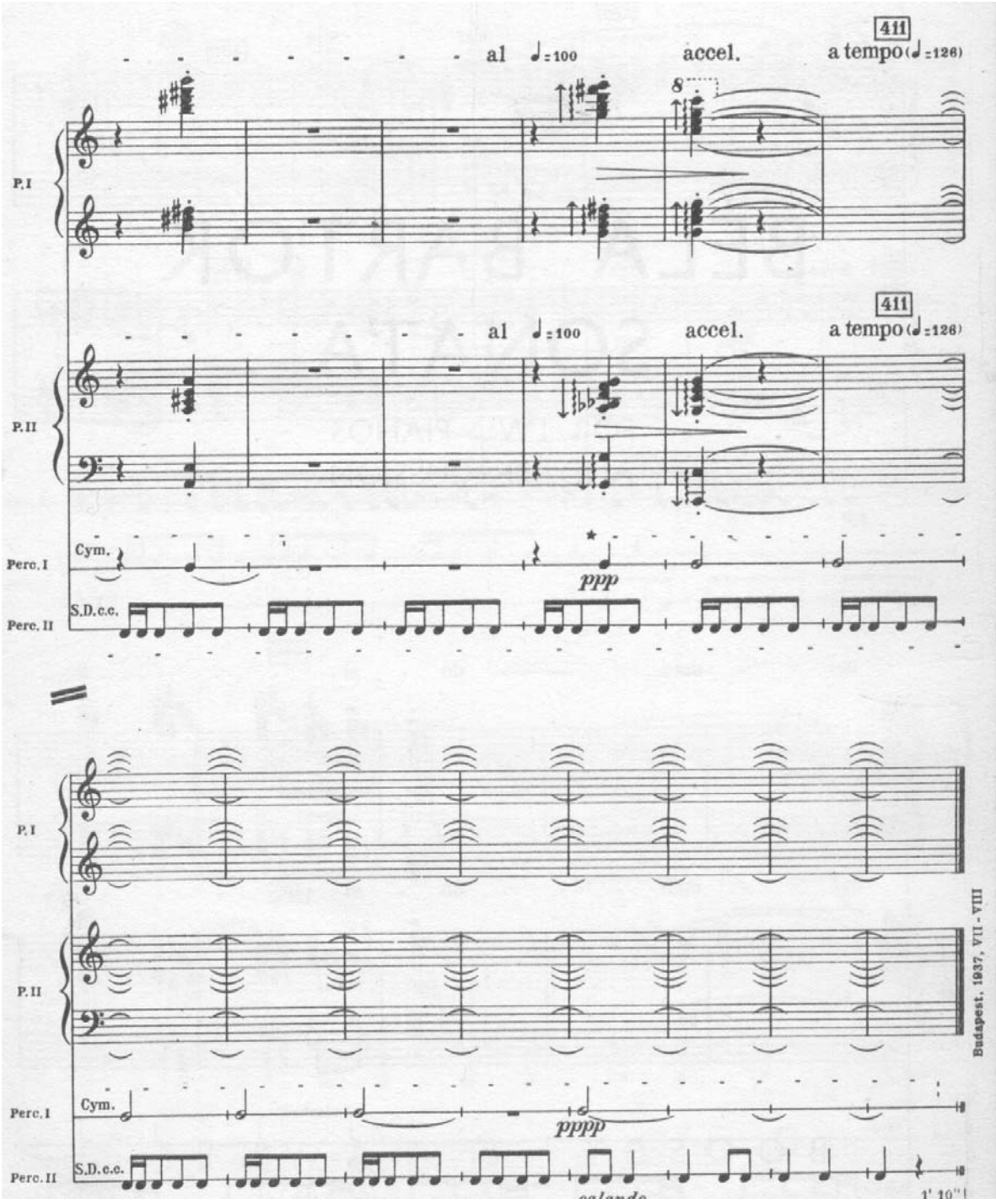


Ex. 30a L. van Beethoven : *Simfonia a V-a*, op. 67



Ex. 30b Bartók, B. : *Sonata pentru două piane şi percuţie*, p. III – încheierea

„aperto” = chiaro efect

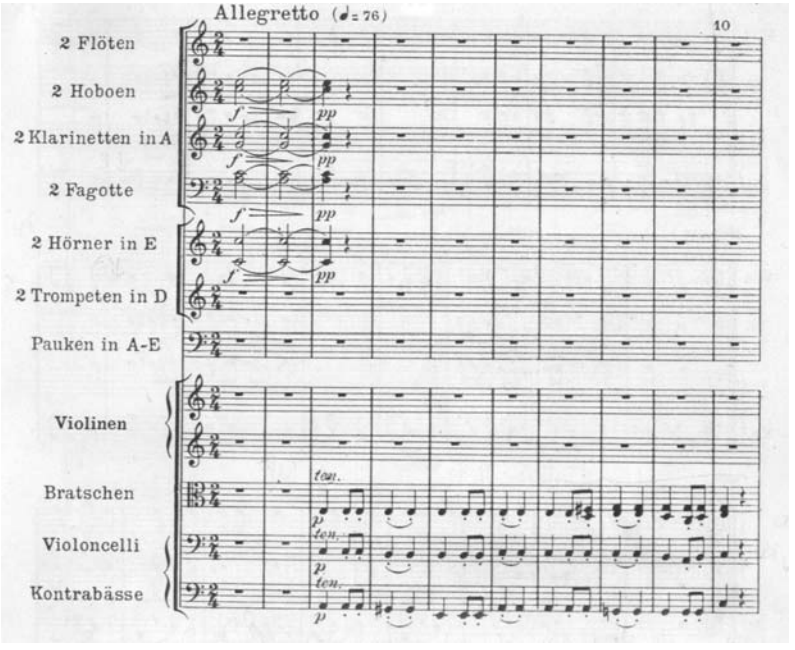


1.7.3. Efectul sopra – disotto = peste nivelul de suprafață, sub nivelul de suprafață ca expresie a fenomenului <u>chiaro – oscuro</u>

În debutul părții lente a *Simfoniei a VII-a* de Beethoven se poate observa sunetul <u>mi</u> ca sunet ce indică suprafața, deasupra căreia se stratifică la instrumentele de suflat un acord minor 6/4 având dinamica **forte**, fiind imediat urmat de acordurile corzilor grave, de data aceasta sub nivelul sunetului de suprafață <u>mi</u>, cu dinamica **piano**.

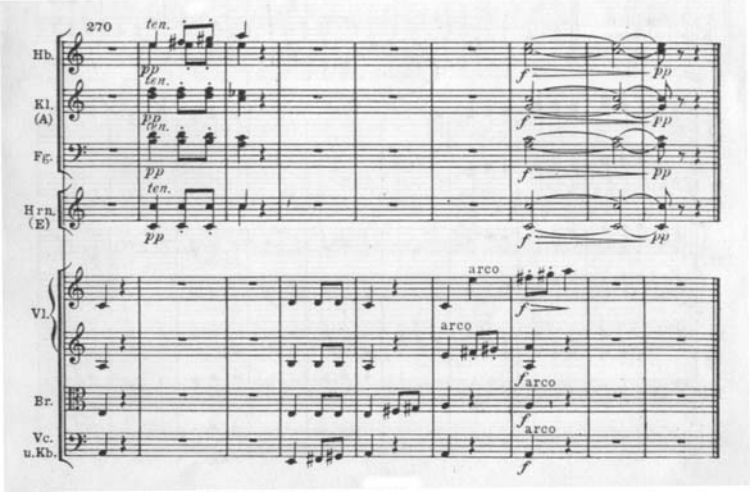
Ex. 31a Beethoven : *Simfonia a VII-a*, op. op. 92, debutul părții lente

„chiaro"/"oscuro" efect în spațiu



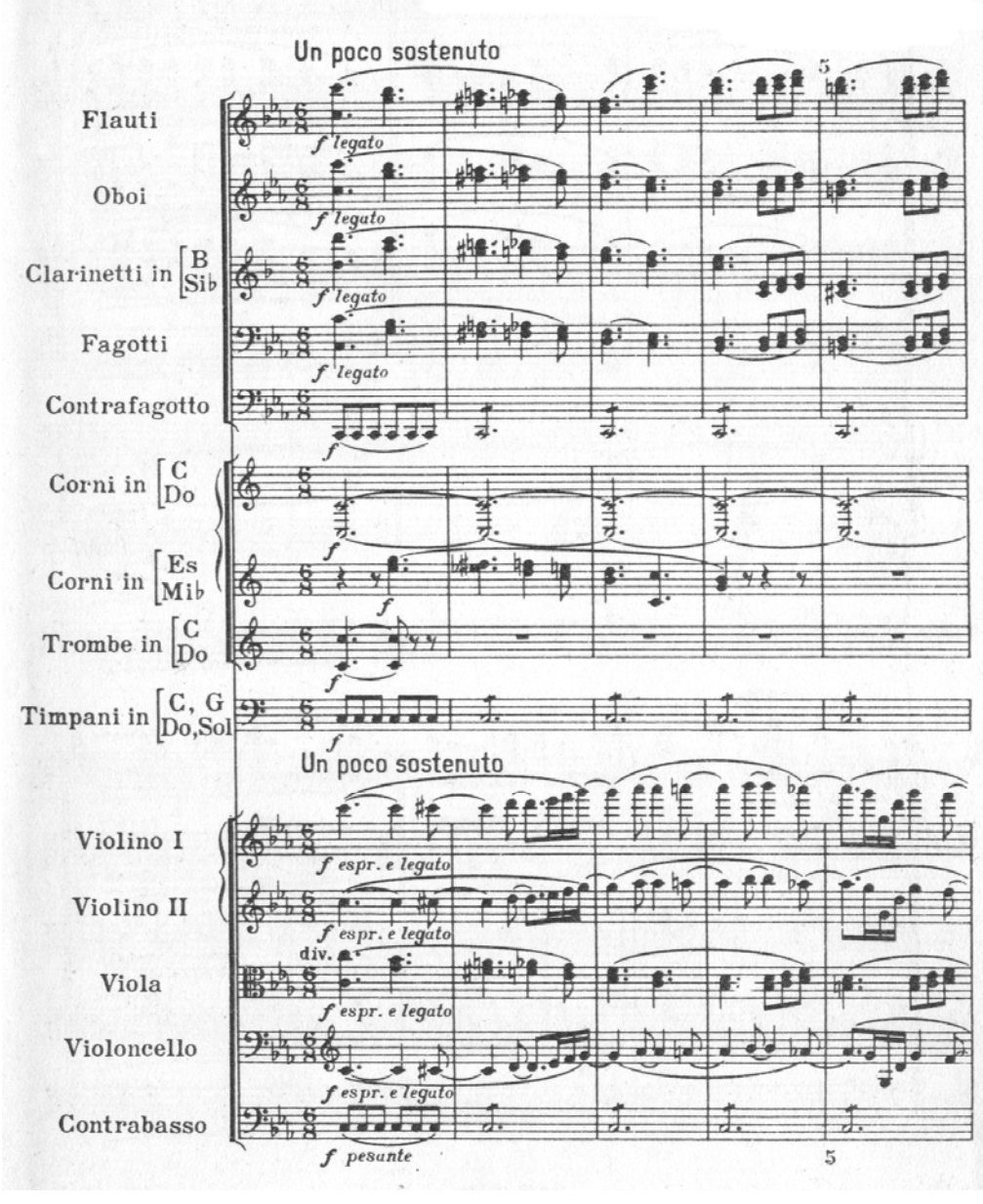
Ex. 31b Beethoven : *Simfonia a VII-a*, op. 92, încheierea părții lente

„oscuro → chiaro"



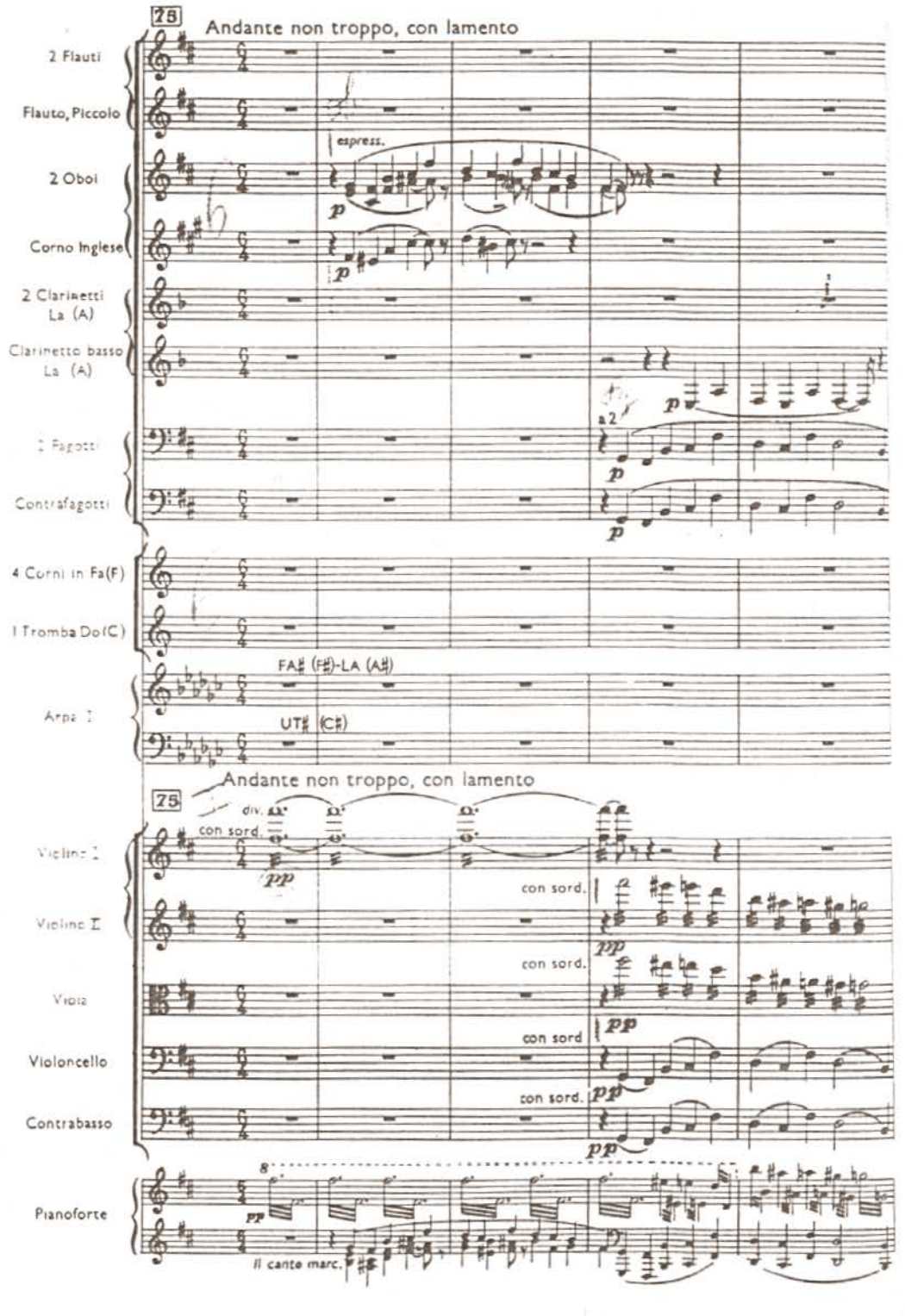
Lumea sonoră „sopra” corespunde sonorității „chiaro”, fiind o sferă deschisă „aperto”. Lumea sonoră „disotto” are un caracter „oscuro”, o influență sumbră (închisă), producând un efect „chiuso”. În muzica romantică utilizarea sunetelor de pedală constituie un efect ce indică linia de suprafață. Dacă pedala se află la vocea cea mai adâncă (Brahms : *Simfonia a I – a*, partea I, introducerea lentă) atunci se desfăşoară pentru auditor un proces sonor „chiaro” – „aperto” ce umple întregul SPAȚIU VIZUAL.

Ex. 32 Brahms : *Simfonia a I – a*, op. 21, partea I, introducerea lentă
„chiaro” efect spațial şi dinamic, oscuro prin tonalitatea minoră



Dacă pedala se află în cel mai înalt strat sonor, atunci întreaga sonoritate îmbracă un caracter „oscuro”.

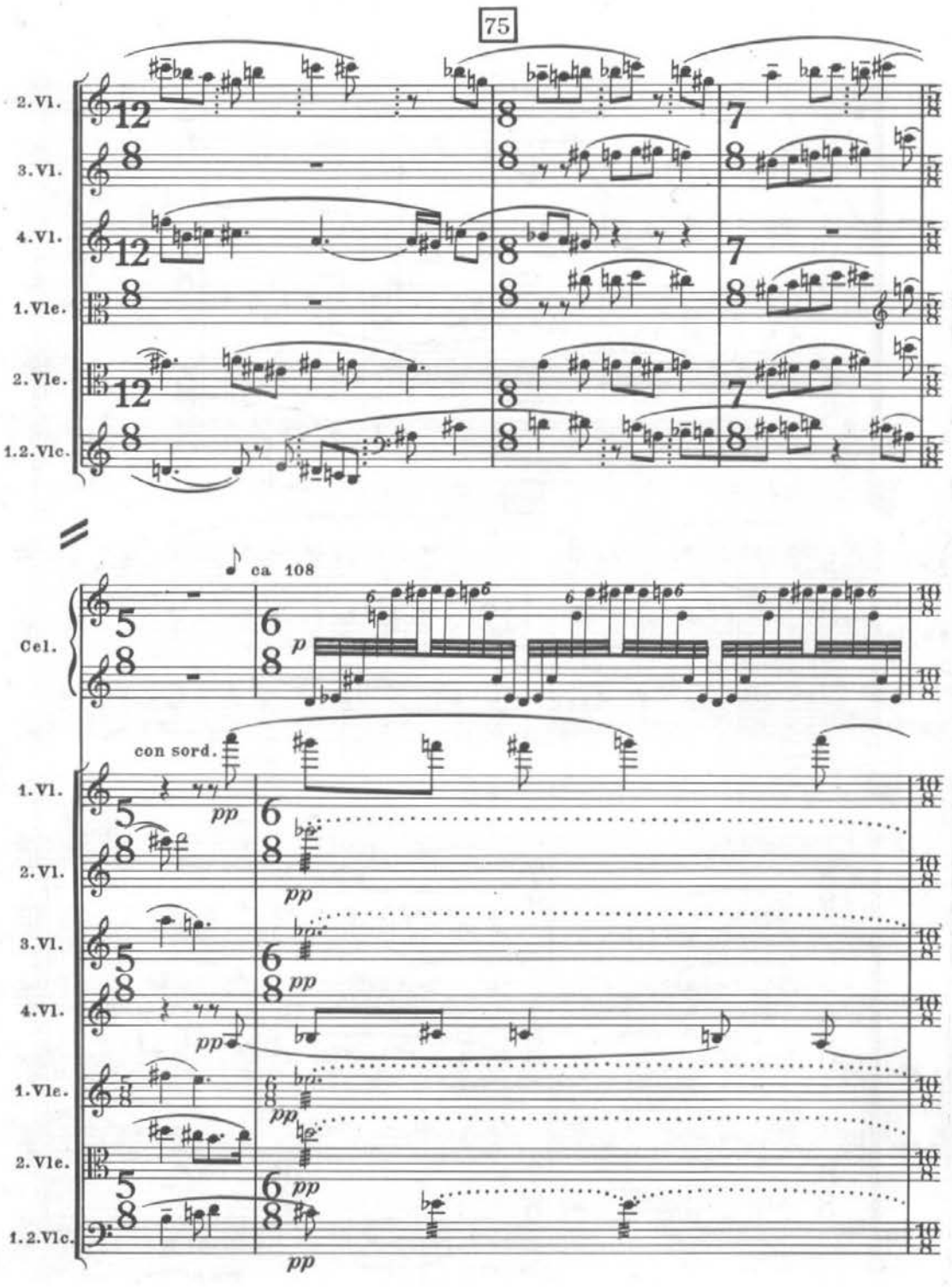
Ex. 33 Mussorgski – Ravel : ***Tablouri dintr-o expoziție*****,** ***Cum mortuis in lingua mortua***

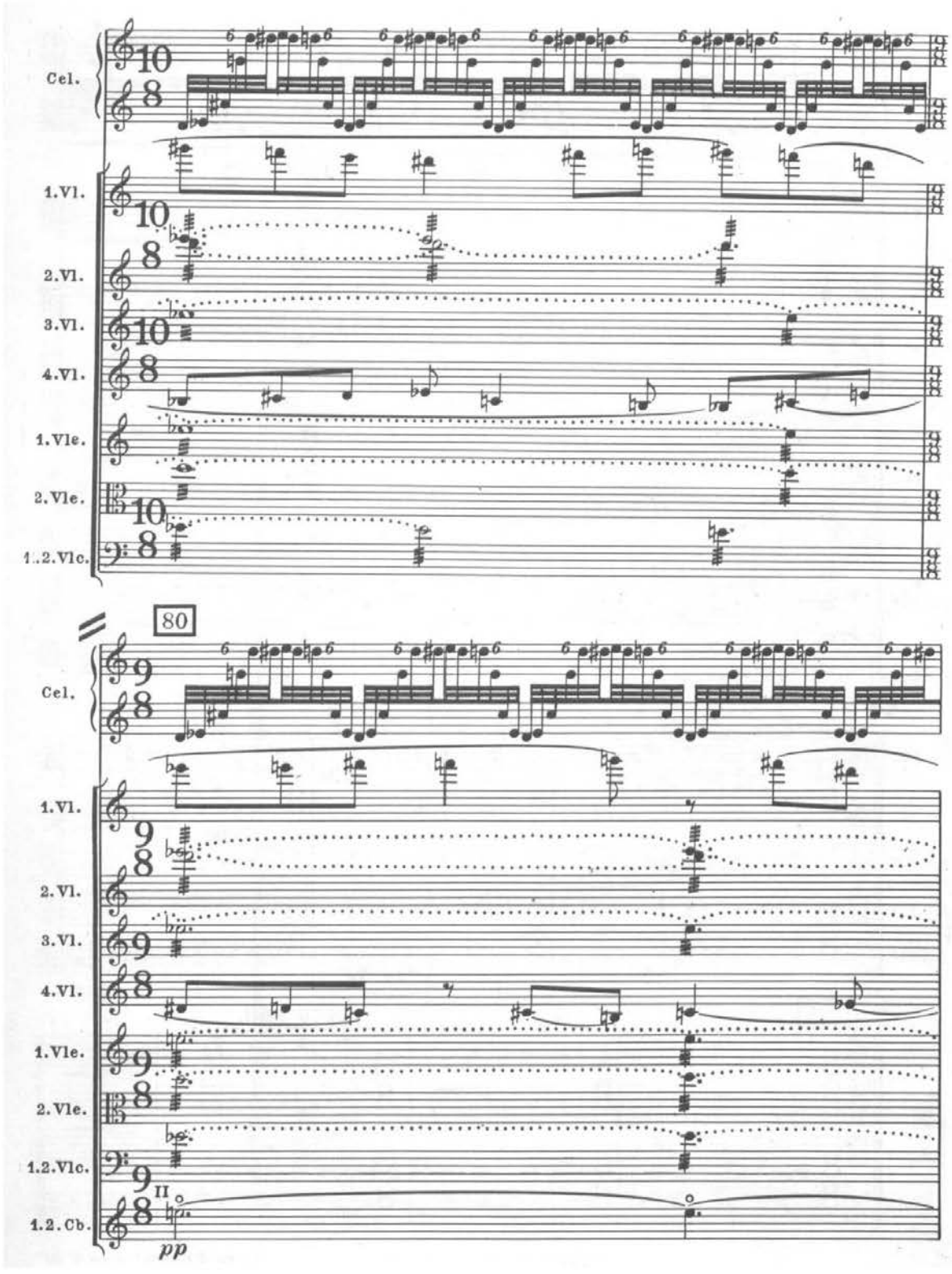


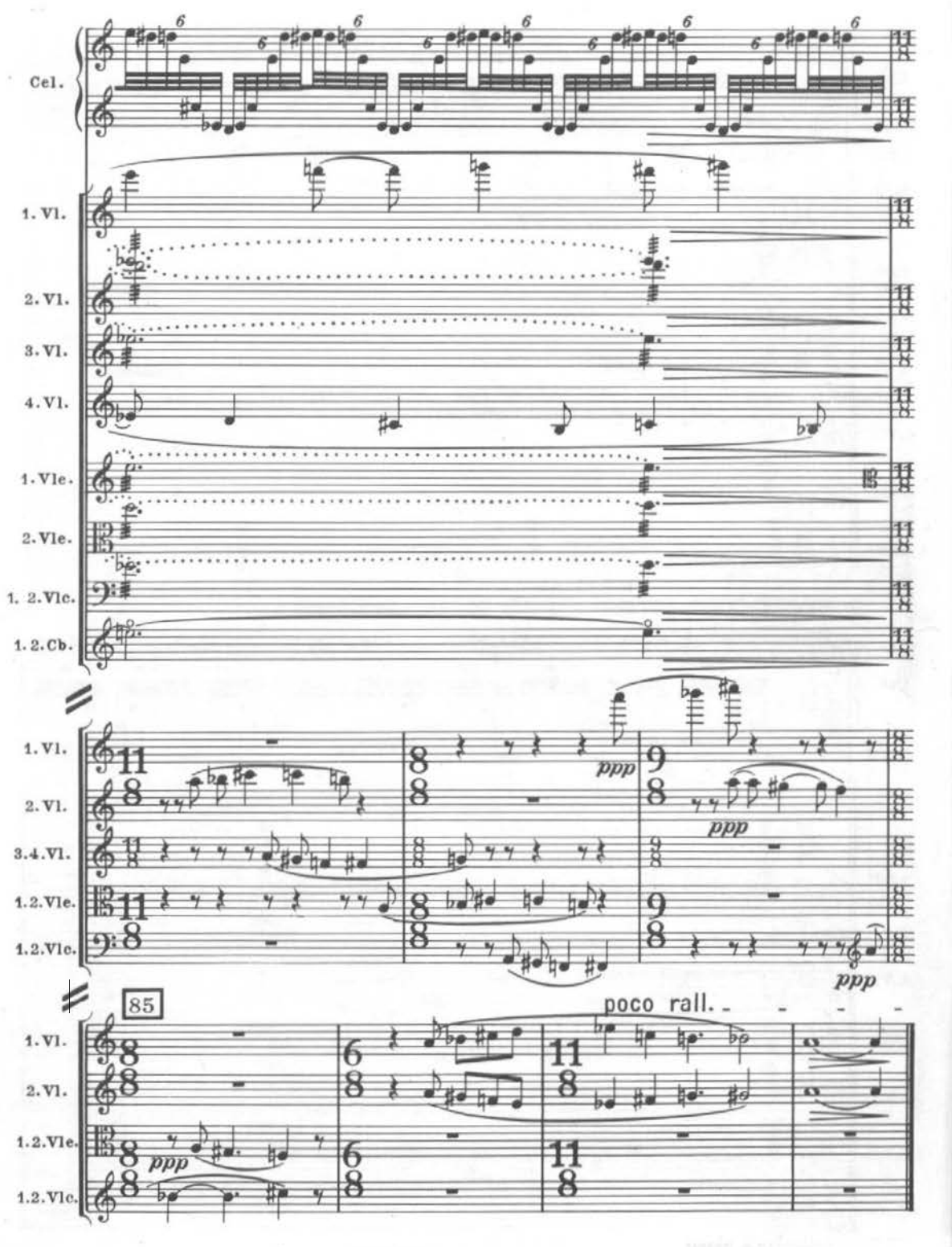
Se întâlneşte foarte frecvent sunetul de pedală care împarte spațiul sonor la mijloc (o oarecare variantă a sonorității de pedală: arpeggio, ostinato, acord, bloc sonor, cluster etc.)

Ex. 34 Bartók : ***Muzică pentru coarde, instrumente de percuție şi celesta***

„chiaro – oscuro" simultan

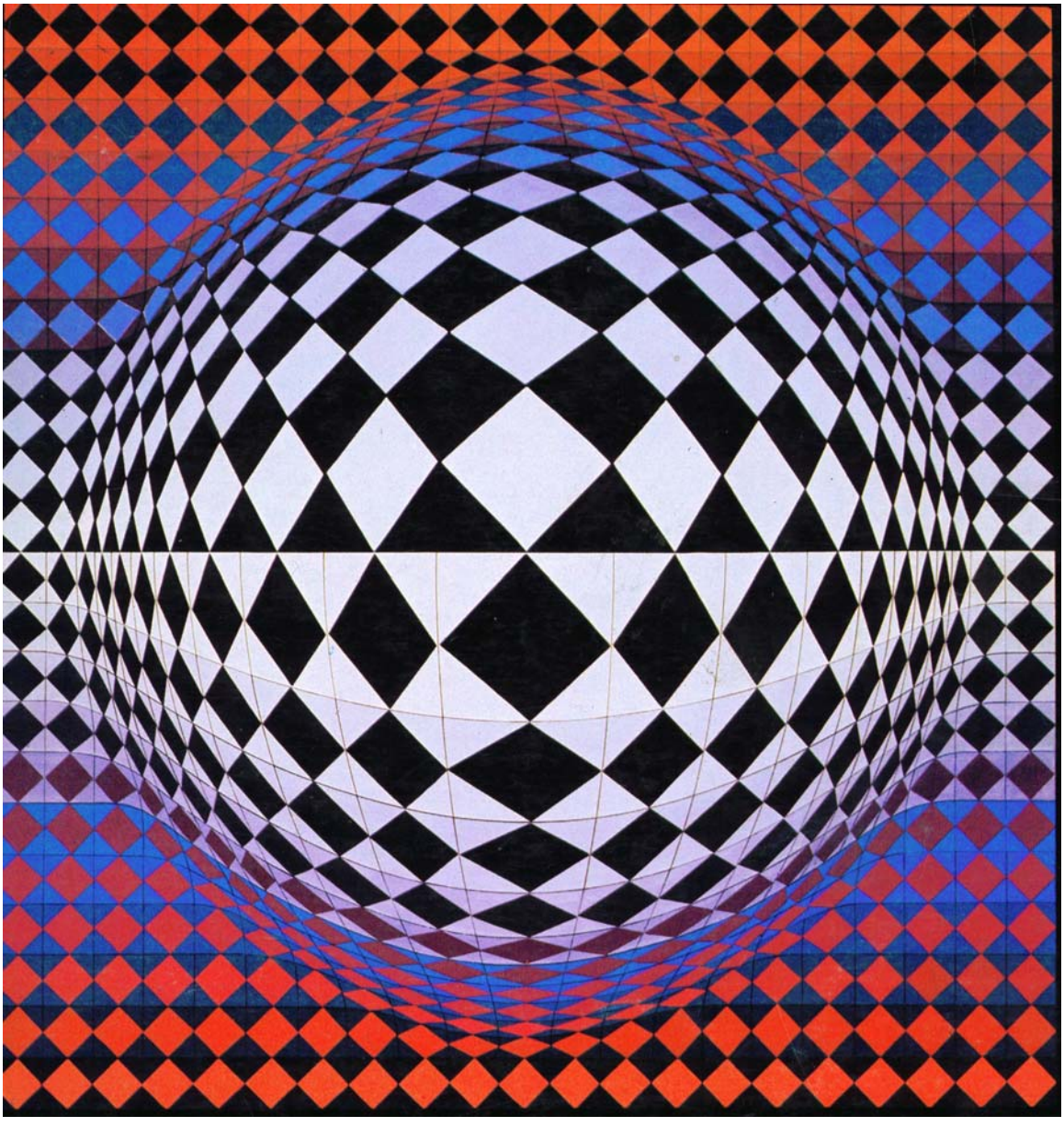



Cel.
1.Vl.
2.Vl.
3.Vl.
4.Vl.
1.Vle.
2.Vle.
1.2.Vlc.
80
Cel.
1.Vl.
2.Vl.
3.Vl.
4.Vl.
1.Vle.
2.Vle.
1.2.Vlc.
1.2.Cb.
II
pp



Obs. Melodia de bază şi inversarea ei se oglindeşte în partida celestei.

Pe tabloul de mai jos de Victor Vasarely (*VEGA – ARL, 1968)* toate cele trei fenomene pot fi regăsite: „**chiaro" – „oscuro"**, **„aperto" – „chiuso"**, **"sopra" – „disotto"**:



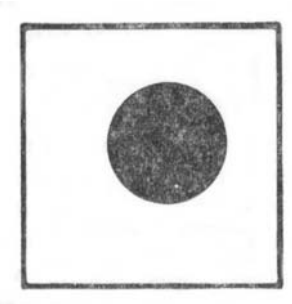
PARTEA 2

FORȚA PERCEPTUALĂ

Rudolf Arnheim în cartea sa intitulată *„Arta şi percepţia vizuală. O psihologie a văzului creator”* scrie: *„A vedea un lucru înseamnă totodată a-i atribui un anumit loc în cadrul ansamblului: un amplasament în spaţiu, o cifră pe scara mărimilor, a strălucirii sau a distanţelor.”* (...) *Experienţa vizuală este dinamică.* (...) Ceea ce percepe un om sau un animal nu este doar un aranjament de obiecte, de culori şi forme, de mişcări şi dimensiuni, ci, poate în primul rând, o interacţiune de tensiuni direcţionate. Aceste tensiuni nu sunt ceva adăugat de privitor, din motive proprii, unor imagini statice, ci, mai degrabă, ele sunt inerente oricărui percept ca dimensiuni, formă, amplasare sau culoare. Deoarece au mărime şi direcţie, aceste tensiuni pot fi numite „forţe” psihologice.[15]

... „O imagine vizuală de felul pătratului din figura 1, este în acelaşi timp atât goală cât şi dotată cu un conţinut. Centrul ei face parte dintr-o structură ascunsă complexă, pe care o putem explora cu ajutorul discului cam în modul în care folosim pilitura de fier pentru a stabili liniile de forţă într-un câmp magnetic. Dacă aşezăm discul în diferite locuri din interiorul pătratului, în unele puncte el va părea în repaus, pe când în altele va prezenta o tendinţă într-o anumită direcţie; în sfârşit, în alte puncte, poziţia lui va părea neclară şi fluctuantă.”[16]

Fig.1

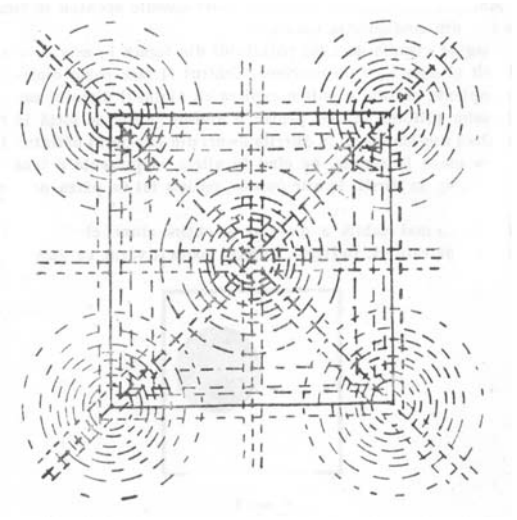


Liniile de forţă ascunse, punctele magnetice ale centrului şi ale colţurilor sunt ilustrate de Rudolf Arnheim în imaginea următoare:

[15] Arnheim, Rudolf, *Arta şi percepţia vizuală. O psihologie a văzului creator*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1979, p.26.

[16] idem, p. 27.

Fig. 2

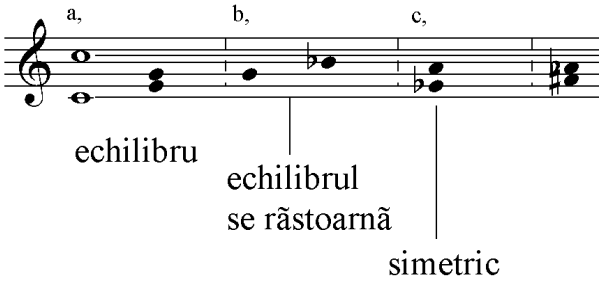


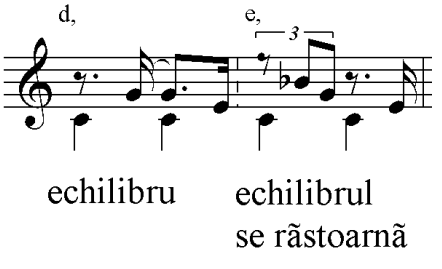
Obs. „Aceste măsurători statice definesc numai „stimulul” (...)

Dar viața unui percept, expresia şi înțelesul lui, derivă în întregime din acțiunea forțelor perceptuale. Orice linie trasă pe o coală de hârtie, ca şi cea mai simplă formă modelată din lut, se aseamănă unei pietre pe care o aruncăm în lac. Ea tulbură repausul şi mobilizează spațiul. Văzul este perceperea acțiunii.”[17]

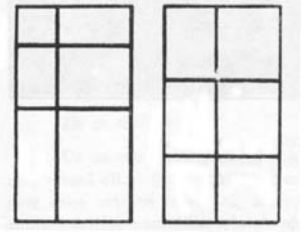
Două puncte sonore în cadrul octavei:

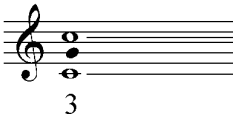
Ex. 1

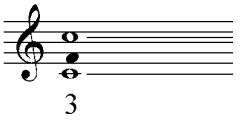




Exerciții: **Fig. 3**





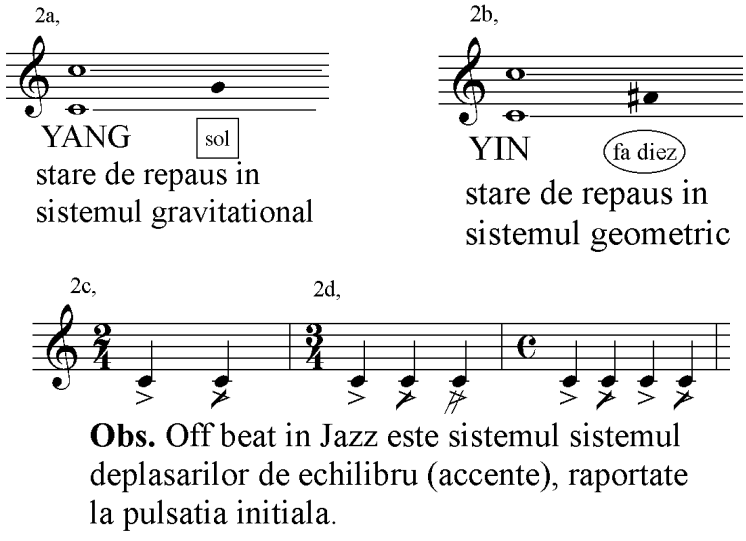


Care figură este echilibrată ?

[17] Arnheim, Rudolf, op. cit., p. 31.

Pe această bază: auzul reprezintă de asemenea PERCEPERE DE ACȚIUNE! Pătratul sonor împânzit de „liniile” de energie poate fi reprezentat de intervalul de octavă:

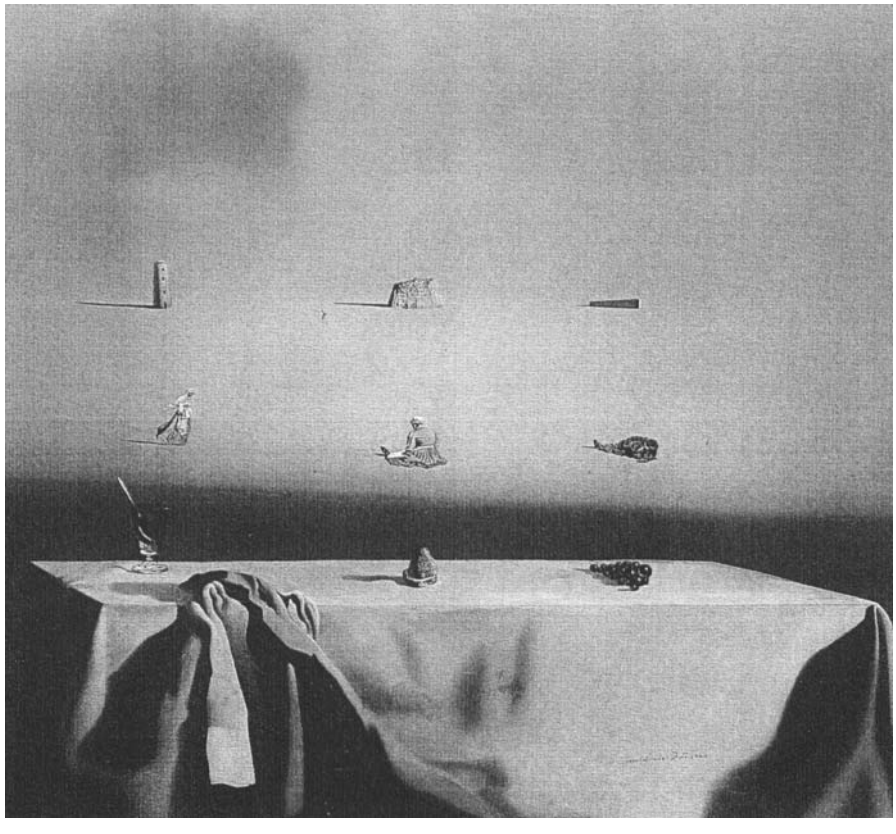
Ex. 2



Obs. Off beat in Jazz este sistemul sistemul deplasarilor de echilibru (accente), raportate la pulsatia initiala.

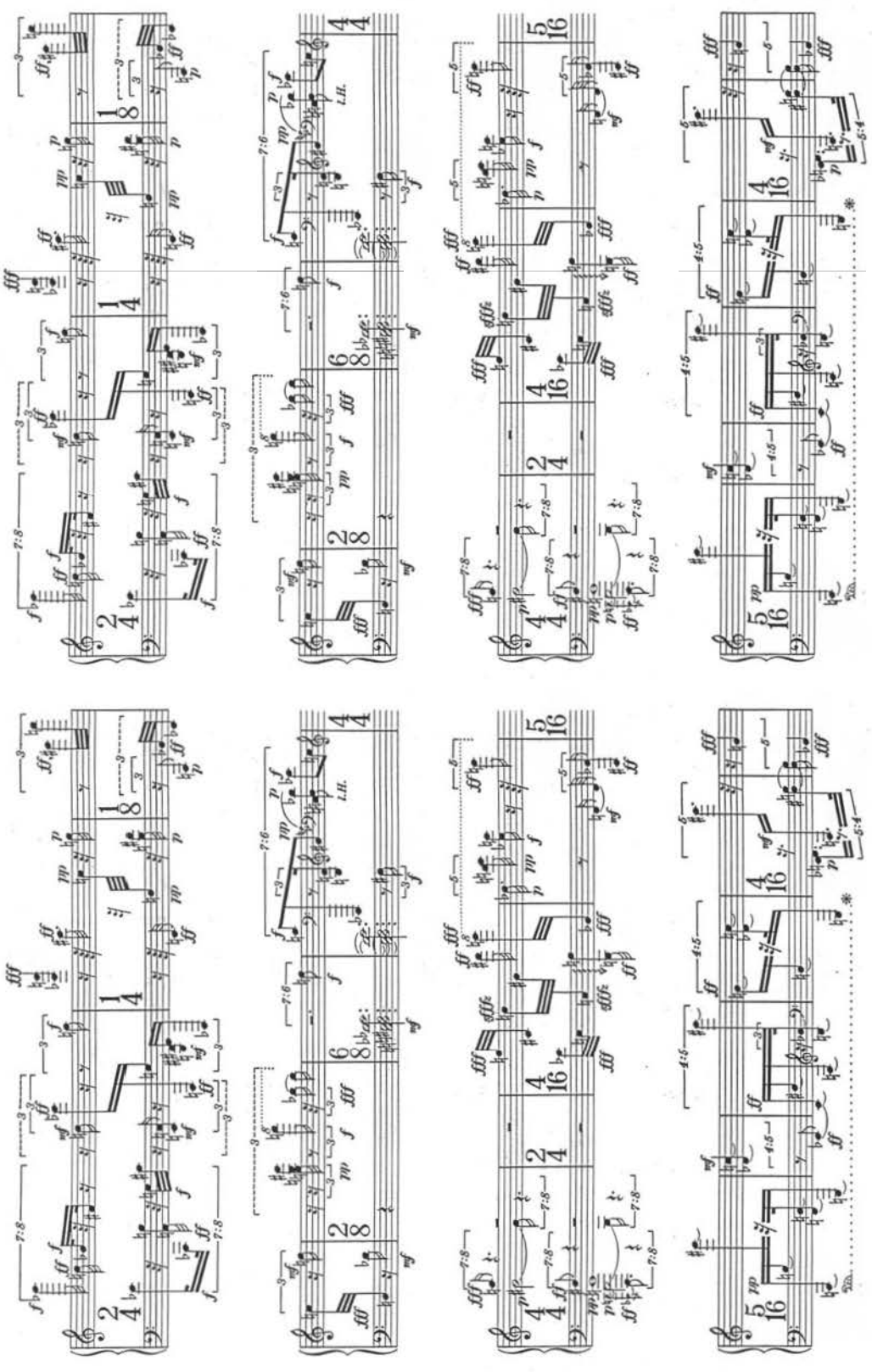
Un exemplu interesant al mobilizării forțelor de percepție este pictura lui Salvador Dali, *Morphological Echo* (1934 – 1936):

Fig. 4



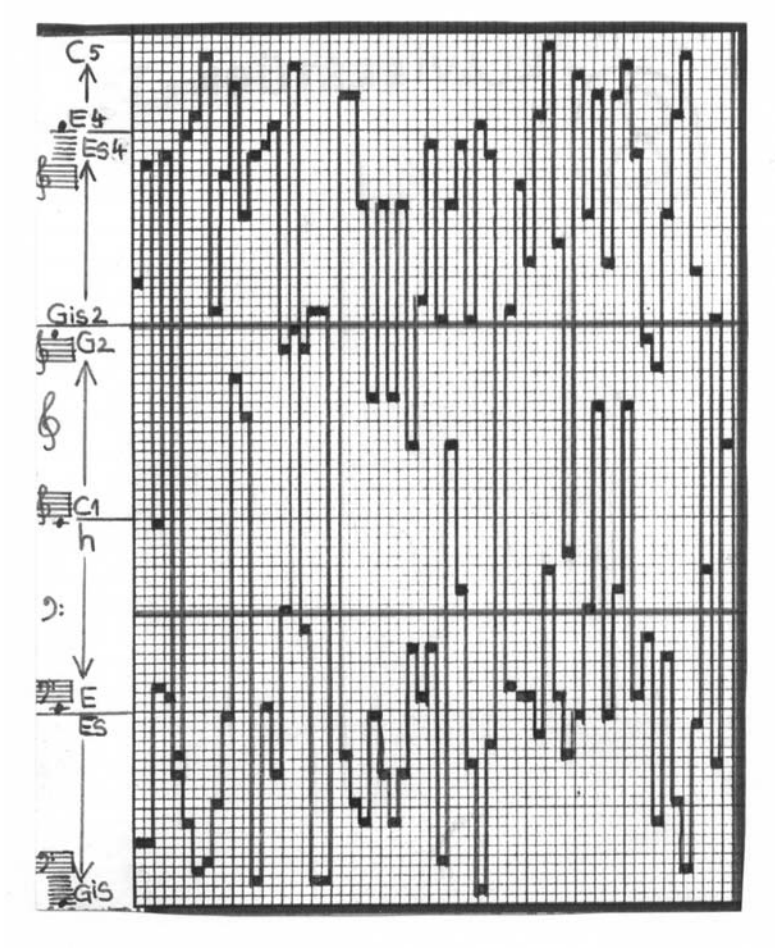
precum şi notarea vizuală a piesei de pian a lui Stockhausen - *Klavierstück I*:

Fig. 5



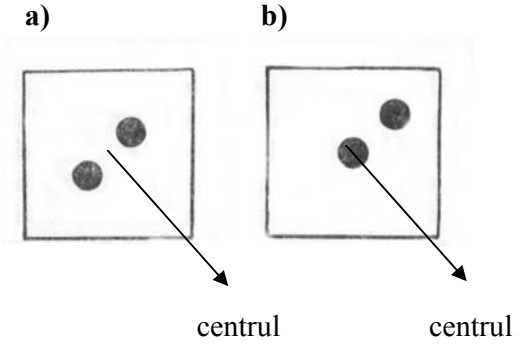
Graficul oscilației liniei melodice al piesei pentru pian de Stockhausen – *Klavierstück I*:

Fig. 5a



Dacă în cadrul pătratului apar două discuri „punctele de amplasare ale celor două discuri se pot echilibra reciproc”- constată Rudolf Arnheim (fig. 6a), însă tot această pereche poate părea insuportabil de ne echilibrată dacă este împinsă altundeva (fig. 6b).

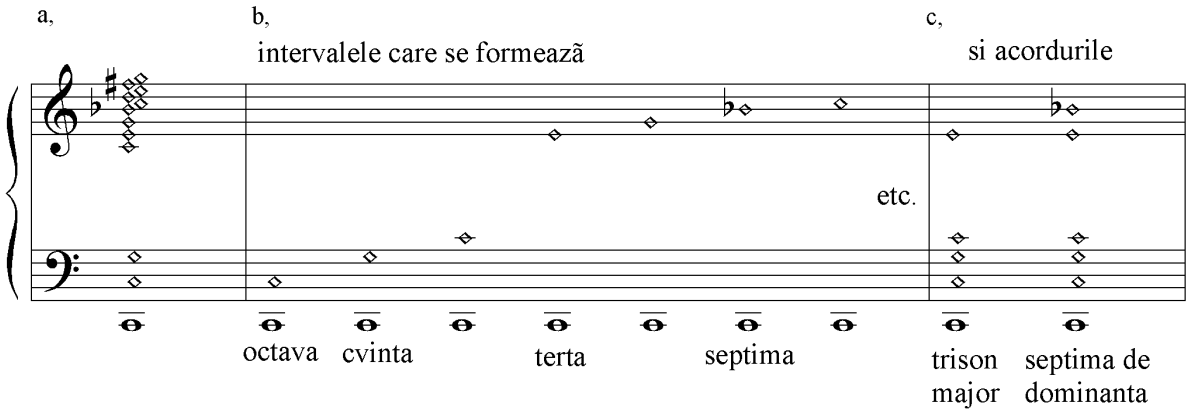
Fig. 6



Obs. În cazul figurii **6b** discul inferior ocupă centrul pătratului, are o poziție stabilă, în timp ce discul superior are o poziție instabilă.

Muzica polifonică pe parcursul dezvoltării sale de o mie de ani se sprijină pe un fenomen de bază: seria de armonice. În cazul execuției unui sunet grav, împreună cu el răsună şi o serie de sunete superioare, o structură armonică neschimbată, formând un „acord”. De exemplu:

Ex. 3



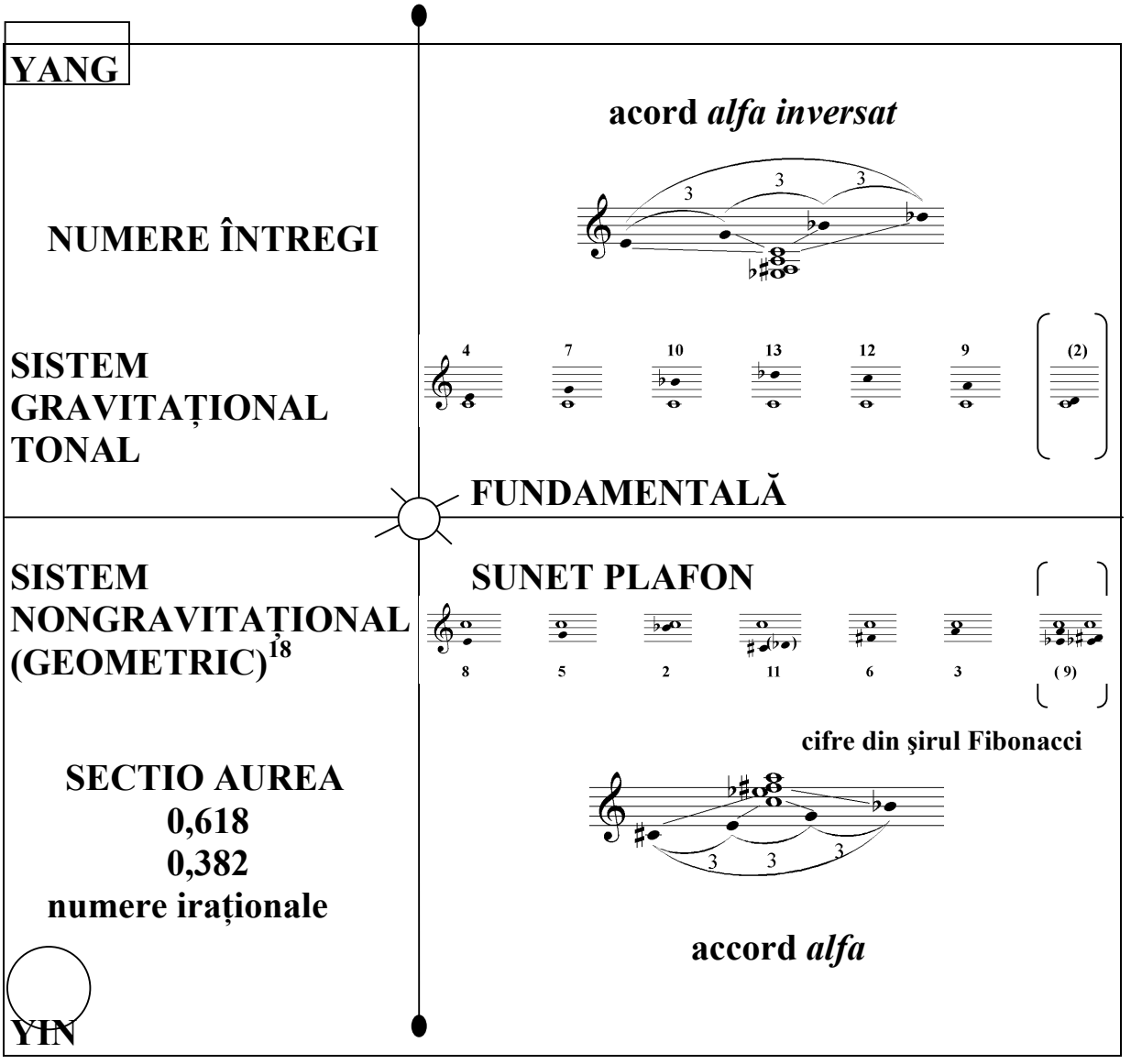
În structura de armonice intervalele şi acordurile se construiesc pe o singură fundamentală. Fundamentala exercită o influență gravitațională asupra armonicelor. Armonicele, supunându-se legilor gravitației se străduiesc să cadă înapoi pe fundamentală. Numim aceste intervale şi acorduri: structuri armonice gravitaționale. Ele sunt structuri sonore stabile, armonii de tip YANG (vezi tabelul de mai jos).

Dacă înşirăm armonicele sub sunetul Do situat în registrul acut, se nasc structuri sonore non – gravitaționale: sextă mică, cvartă perfectă, secundă mare. Acestea se îmbină într-un şir care ne arată numerele seriei Fibonacci. Sexta mică poate fi măsurată prin opt semitonuri, cvarta perfectă prin cinci semitonuri, secunda mare prin două semitonuri, respectiv secunde mici.

Obs. Muzicologia modernă măsoară intervalele prin numărul secundelor mici componente. Terța mare conține patru secunde mici, cvinta perfectă şapte, septima mică zece, etc.

În tabelul următor ilustrăm comparația sistemului armonic gravitațional cu imaginea sa în oglindă (cu sistemul geometric):

Tabel 1



În tabel şirul intervalelor gravitaționale este completat de nona mică, octavă, şi sexta mare. În practica muzicală uneori şi secunda mare apare ca interval gravitațional. Sistemul gravitațional poate fi sintetizat într-un acord constituit din două acorduri se septimă „micşorate", respectiv două armonii simetrice suprapuse, formate dintr-un acord axial (alfa inversat). Din cele două straturi ale acordului de bază pot fi alcătuite numai intervale, respectiv acorduri gravitaționale.

În jumătatea inferioară a tabelului şirul intervalelor non gravitaționale (geometrice) este întregit de octava micşorată, cvarta mărită şi terța mică. Cele două acorduri axiale cu structură simetrică sunt îmbinate prin legătura unei secunde mari, față de acordul anterior cu o legătură de

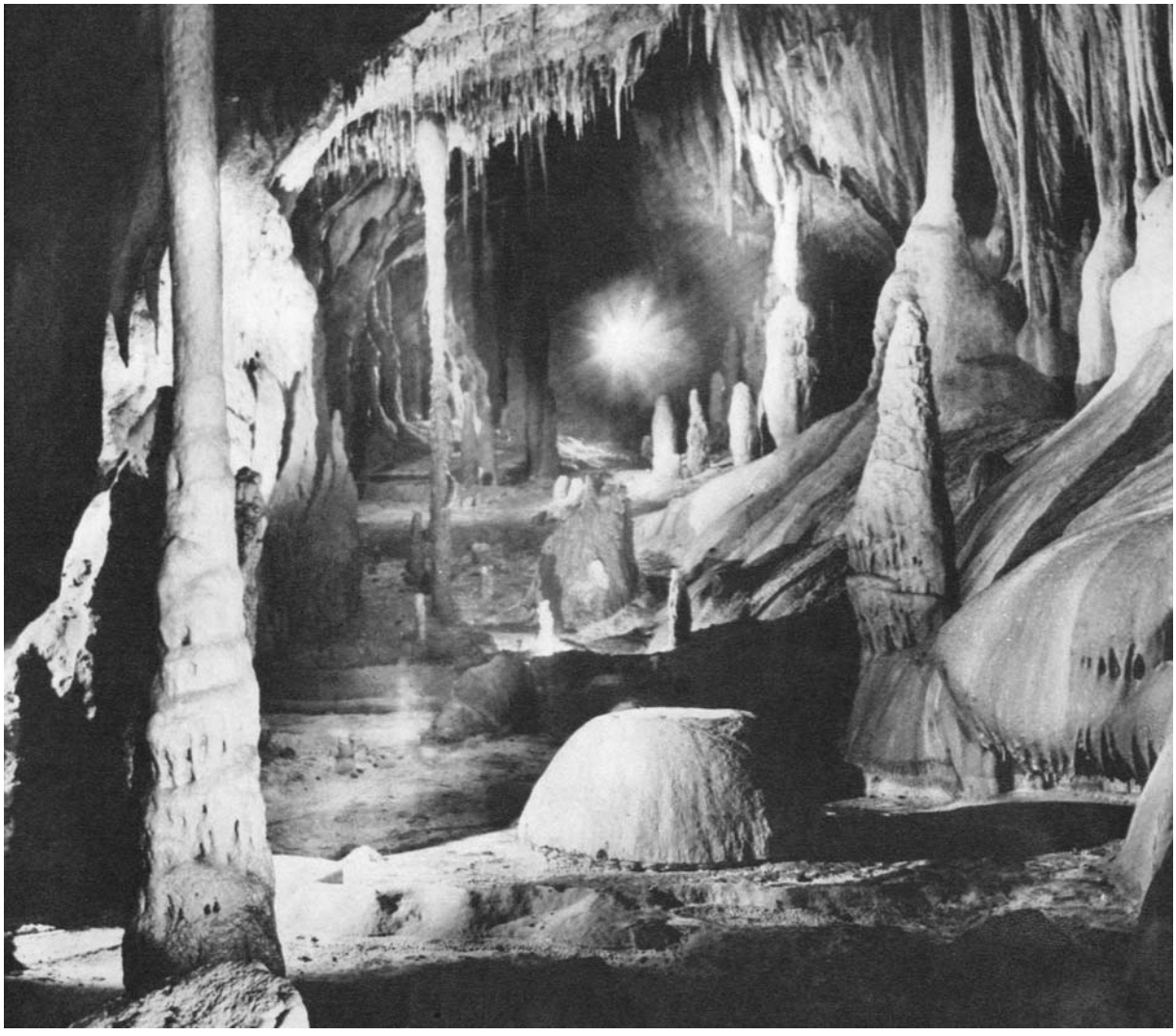
[18] Teoria sistemului axial a fost descoperită de Lendvai Ernő, şi publicată deja în anul 1948. Pe baza cercetărilor sale muzicologice a devenit universal cunoscută terminologia acestui sistem sonor (acorduri ***alfa***, ***beta***, etc.) – vezi bibliografia cursului.

secundă mică. Această formulă sonoră a fost denumită de descoperitorul ei Lendvai Ernő acord alfa.

Obs. Între intervalele gravitaţionale nona mică se include tocmai ca şi derivat al acordului **α** – inversat; de asemenea octava micşorată între intervalele geometrice ca şi decupaj al acordului **α**.

Acordurile gravitaţionale amintesc de stalagmite, iar structurile geometrice, deoarece au fundamentala deasupra evocă în imaginaţia noastră stalactitele. Prezentarea comună a celor douî sisteme armonice o facem perceptibilă prin imaginea unei peşteri:

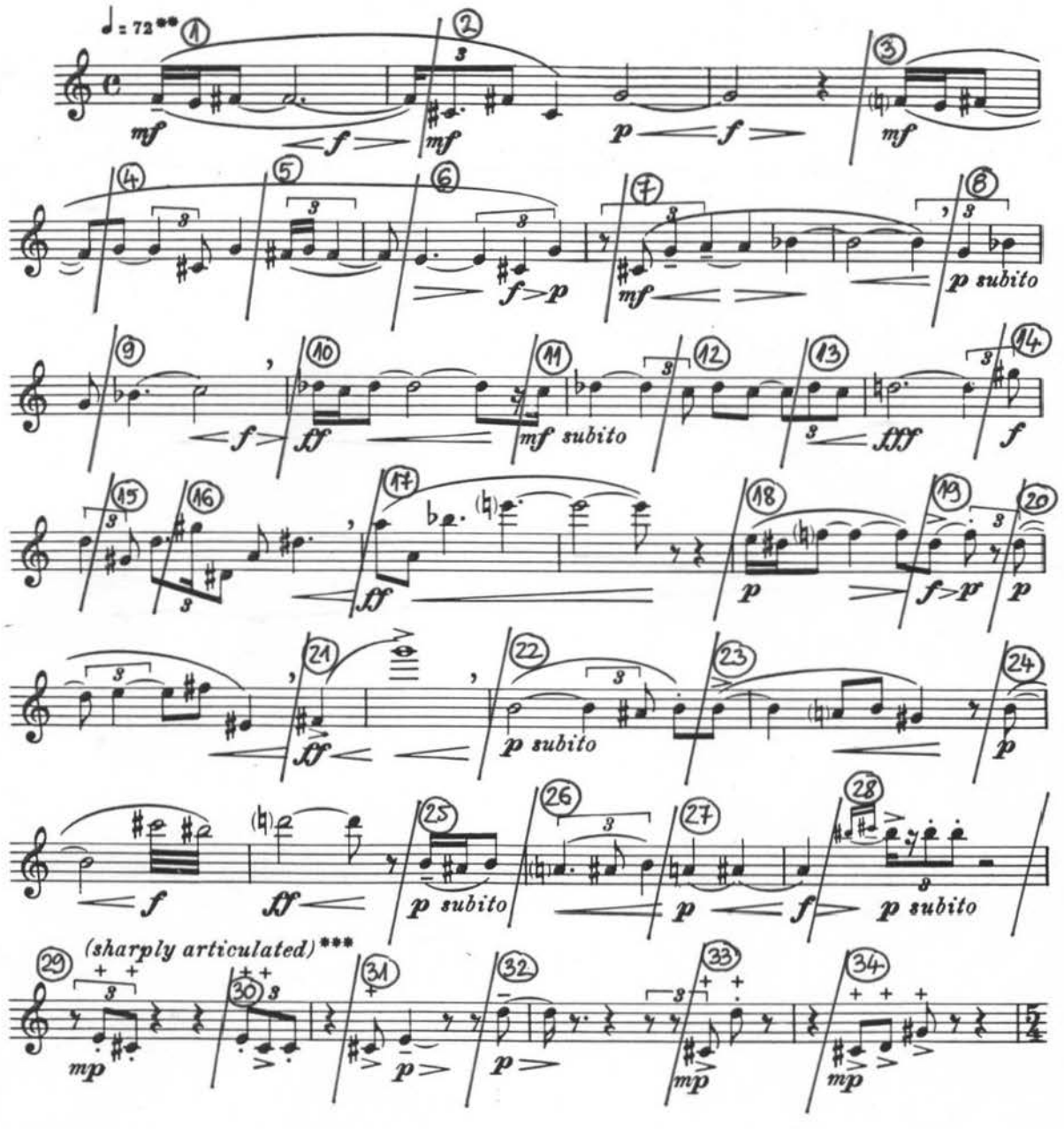
Foto 1 [19]



[19] Povară, Ioan – Gutt, Walter – Zakarias, Antal, *Peştera Epuran*, Editura Sport – Turism, Bucureşti, 1981, foto 65.

Îmbinarea unui sistem cu imaginea lui în oglindă este bine ilustrată şi de gravura în lemn *Primăvară timpurie* a lui Gy. Szabó Béla.

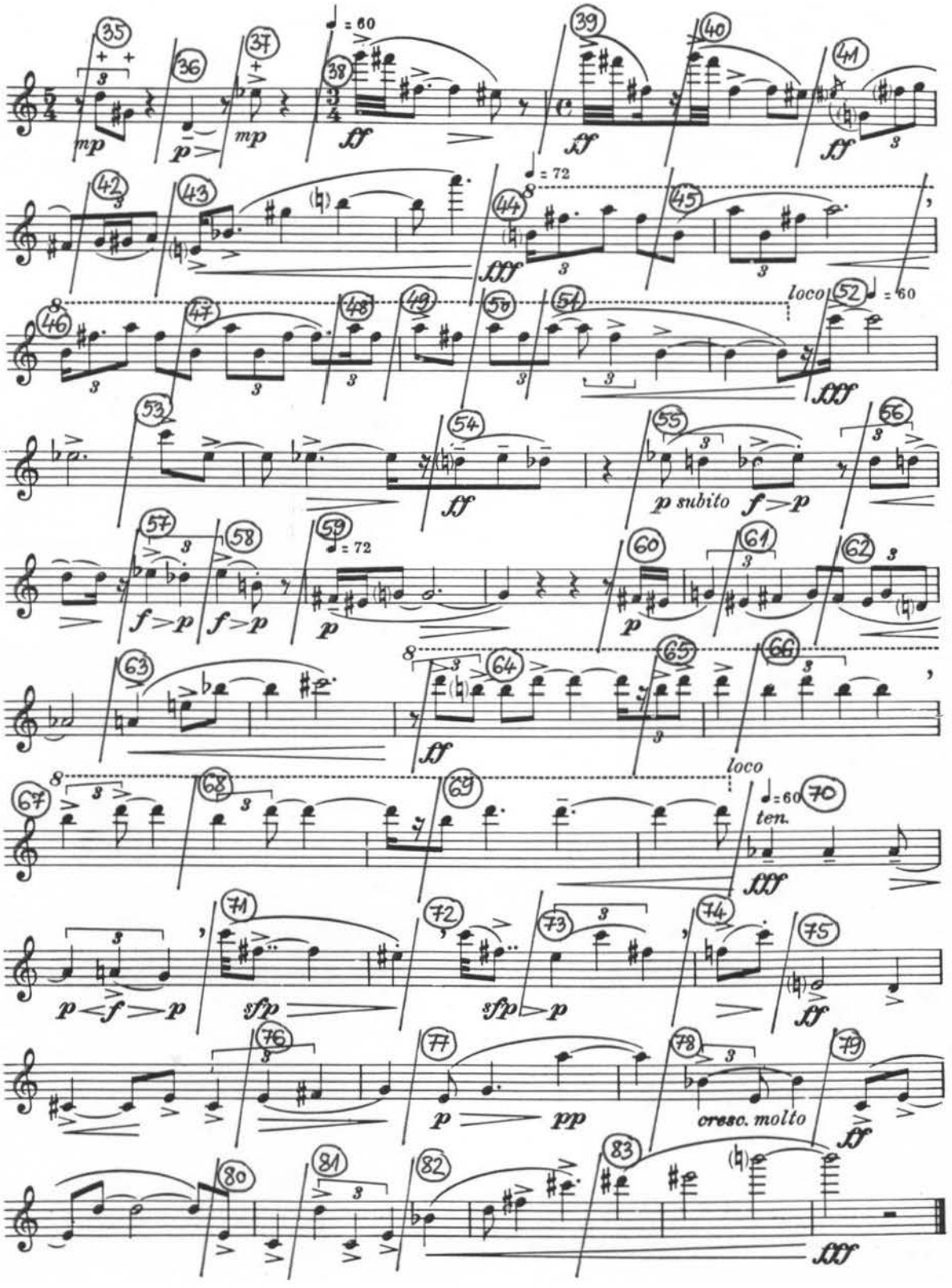
Exerciţiu: Analizaţi lucrarea *Density 21.5* de Edgard Varèse, din punctul de vedere al intervalelor sistemelor geometric şi gravitaţional.



* Written in January, 1936, at the request of Georges Barrère for the inauguration of his platinum flute. Revised April, 1946. 21.5 is the density of platinum.

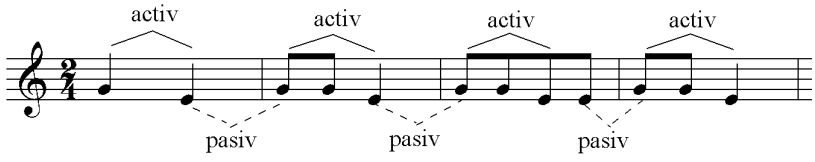
** Always strictly in time—follow metronomic indications.

*** Notes marked + to be played softly, hitting the keys at the same time to produce a percussive effect.


mp
p
mp
ff
= 60
ff
ff
= 72
fff
loco
= 60
fff
ff
p subito
f > p
f > p
f > p
= 72
p
p
ff
loco
= 60
ten.
fff
p < f > p
sfp
sfp > p
ff
p
pp
cresc. molto
ff
fff

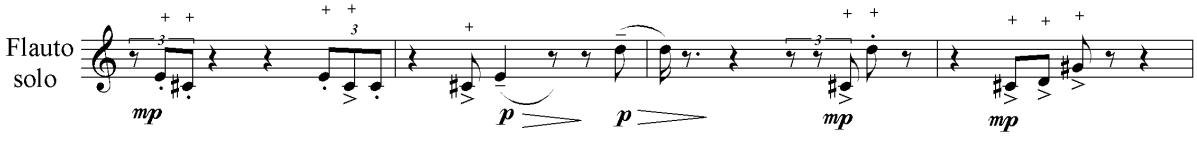
În legătură cu lucrarea lui Varèse trebuie să facem deosebire între utilizarea intervalelor active şi pasive. În cadrul liniei melodice nu orice interval conține legătură energetică. Elementul melodic ce se deplasează de pe sunet accentuat pe sunet ne accentuat poartă de regulă în sine o energie activă. Între două asemenea intervale active se naşte un spațiu sonor pasiv (lipsit de energie).

Ex. 4



În cazul staccato-ului slăbeşte încărcătura energetică a intervalelor, micro unitățile melodiei se sfarmă pe anumite sunete. Uneori tocmai asta este aspirația artistică a compozitorului:

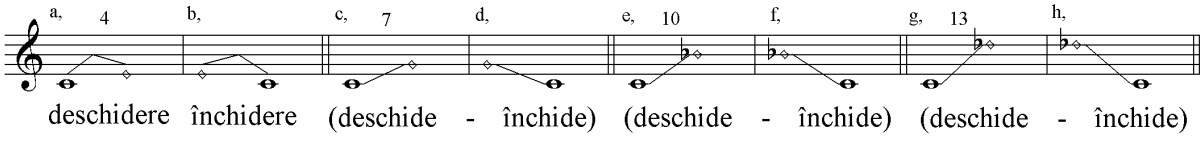
Ex. 5 Varèse : ***Density 21,5***



Obs. + = timbru percutant în realizarea sunetului.

Intervalele sistemului gravitațional intonate simultan reprezintă unități sonore stabile, de sine stătătoare, închise. În mişcarea lor orizontală, dacă evoluează de pe fundamentală pe un sunet armonic atunci ele deschid, iar în caz de mişcare inversă (de pe sunet armonic pe fundamentală) ele închid:

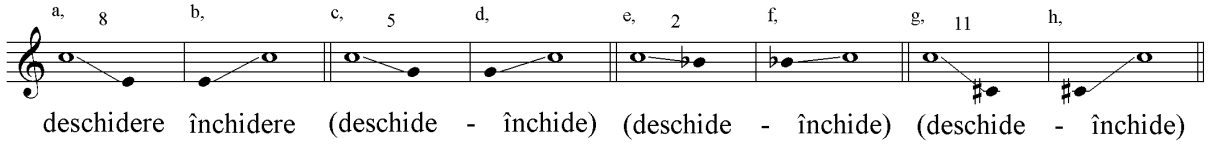
Ex. 6



Obs. În cazul octavei şi sextei mari remarcăm acelaşi lucru.

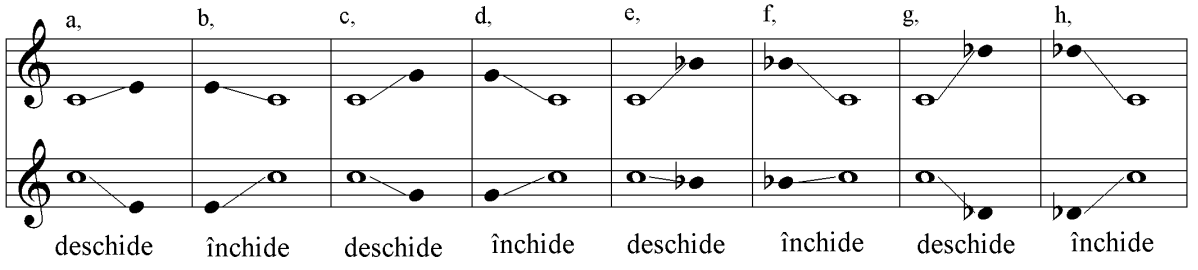
În cazul intonării simultane a intervalelor sistemului geometric, avem o anumită senzație de plutire, percepem instabilitate. În cazul desfăşurării lor orizontale (ca intervale melodice) mersul de pe sunet fundamental pe sunet armonic inferior este deschidere, în timp ce cazul invers creează senzația de închidere.

Ex. 7



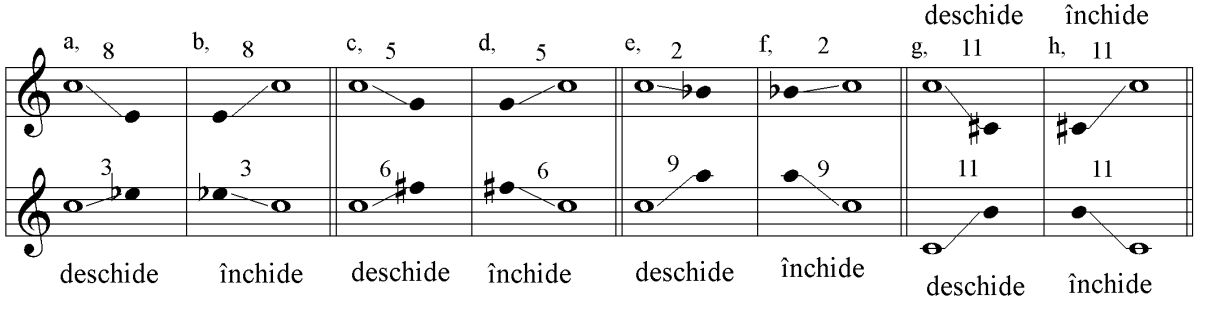
În sistemul gravitațional, în cazul răsturnării intervalelor armonicele ajung sub fundamentală, fără nici un fel de modificări, fiind amplasate <u>în cadrul octavei</u>.

Ex. 8



În sistemul geometric răsturnarea nu se încadrează în octavă. Se impune ca şi cadru <u>octava micşorată</u>:

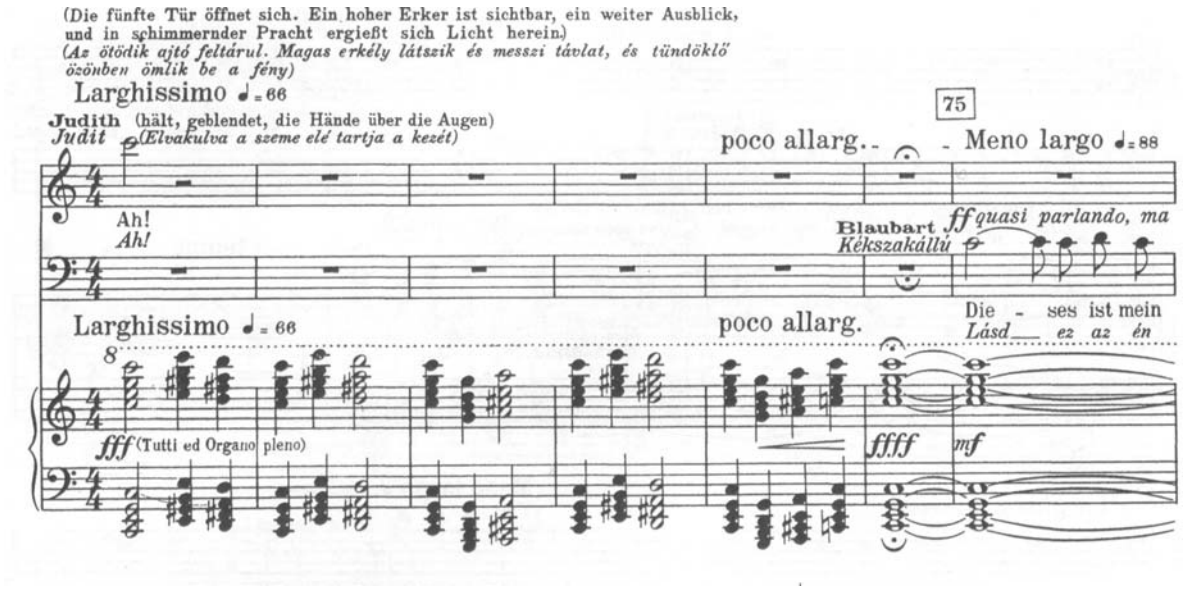
Ex. 9


deschide închide
a, 8 b, 8 c, 5 d, 5 e, 2 f, 2 g, 11 h, 11
3 3 6 6 9 9 11 11
deschide închide deschide închide deschide închide deschide închide

Obs. Octava micşorată în cazul răsturnării ei (de asemenea octavă micşorată) se comportă la fel ca în forma sa originală: în direcție descendentă deschide, în direcție ascendentă închide!

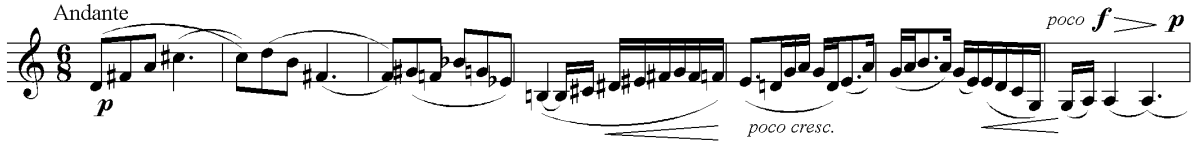
Acordurile situate pe intervalele celor două tipuri de sisteme armonice anterioare accentuează de asemenea senzația de <u>deschidere – închidere</u>. Ridicarea (deschiderea) <u>Do – Mi</u>, şi cele două acorduri majore situate pe acestea, sugerează auditoriului o senzație mult mai accentuată de înălțare, de avânt; în cazul succesiunii tonalităților <u>Do major – mi minor</u> energia pozitivă este redusă, înălțarea este mai reținută (efect de Tonică – Dominantă).

Ex. 1Ö Bartók : *Castelul prinţului Barbă Albastră* (debutul uşii nr. 5)


(Die fünfte Tür öffnet sich. Ein hoher Erker ist sichtbar, ein weiter Ausblick, und in schimmernder Pracht ergießt sich Licht herein.)
(Az ötödik ajtó feltárul. Magas erkély látszik és messzi távlat, és tündöklő özönben ömlik be a fény)
Larghissimo ♩= 66
Judith (hält, geblendet, die Hände über die Augen)
Judit (Elvakulva a szeme elé tartja a kezét)
75
poco allarg.
Meno largo ♩= 88
Ah!
Ah!
Blaubart ff quasi parlando, ma
Kékszakállú
Larghissimo ♩= 66
poco allarg.
Die - ses ist mein
Lásd ez az én
fff (Tutti ed Organo pleno)
ffff
mf

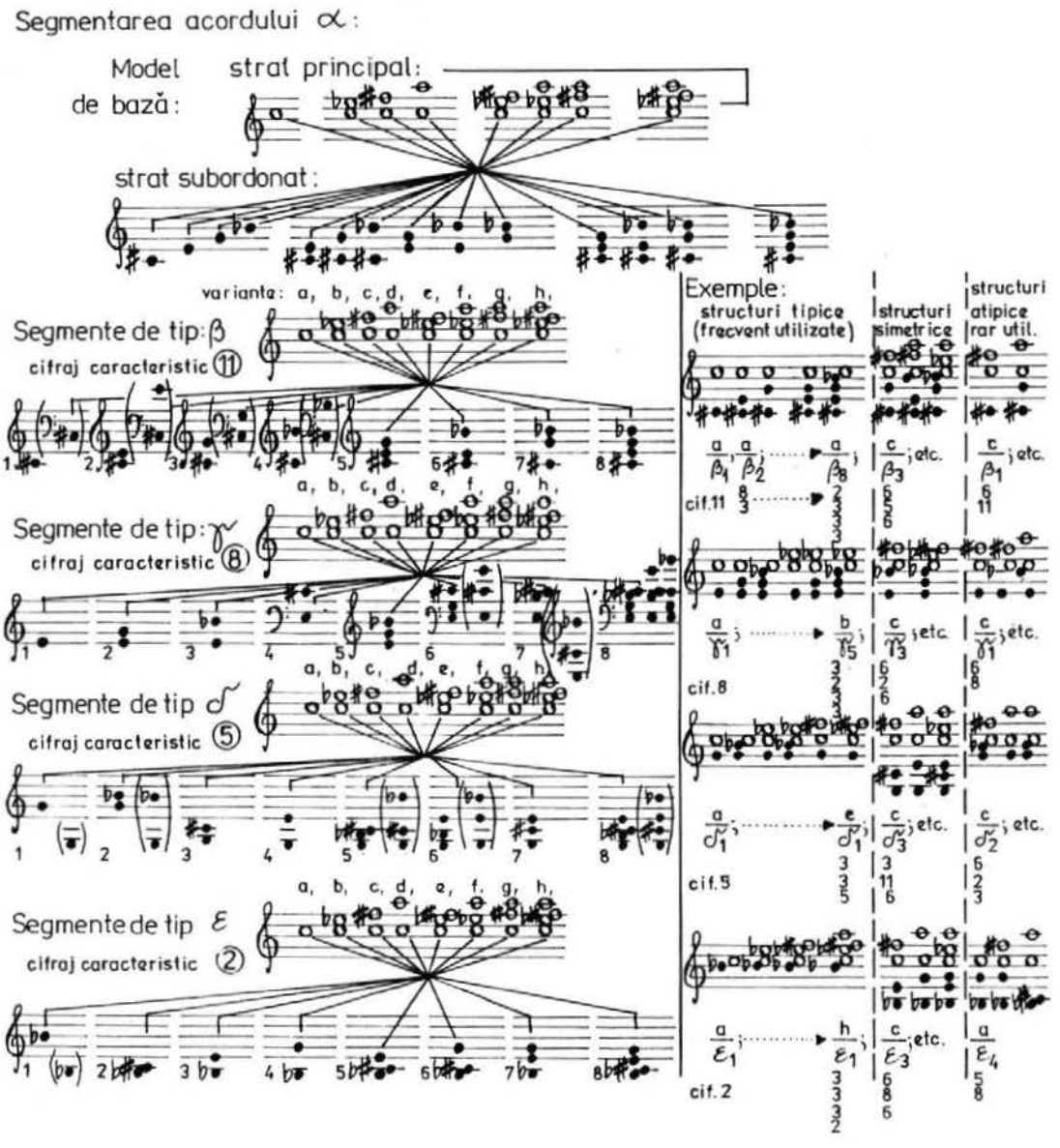
Dacă sunt suprapuse acordurile Do / Mi major efectul de deschidere (încărcătura energetică a acordului) este amplificat la maximum. Armonia Do major / mi minor, renumită ca acord Hy – dur (vezi analizele Bartók de Lendvai) a primit atributul de hyper tocmai cu referire la încărcătura sa energetică amplificată.

Ex. 11 Bartók : *Două portrete* – nr. 1 (vezi solo – ul de vioară)

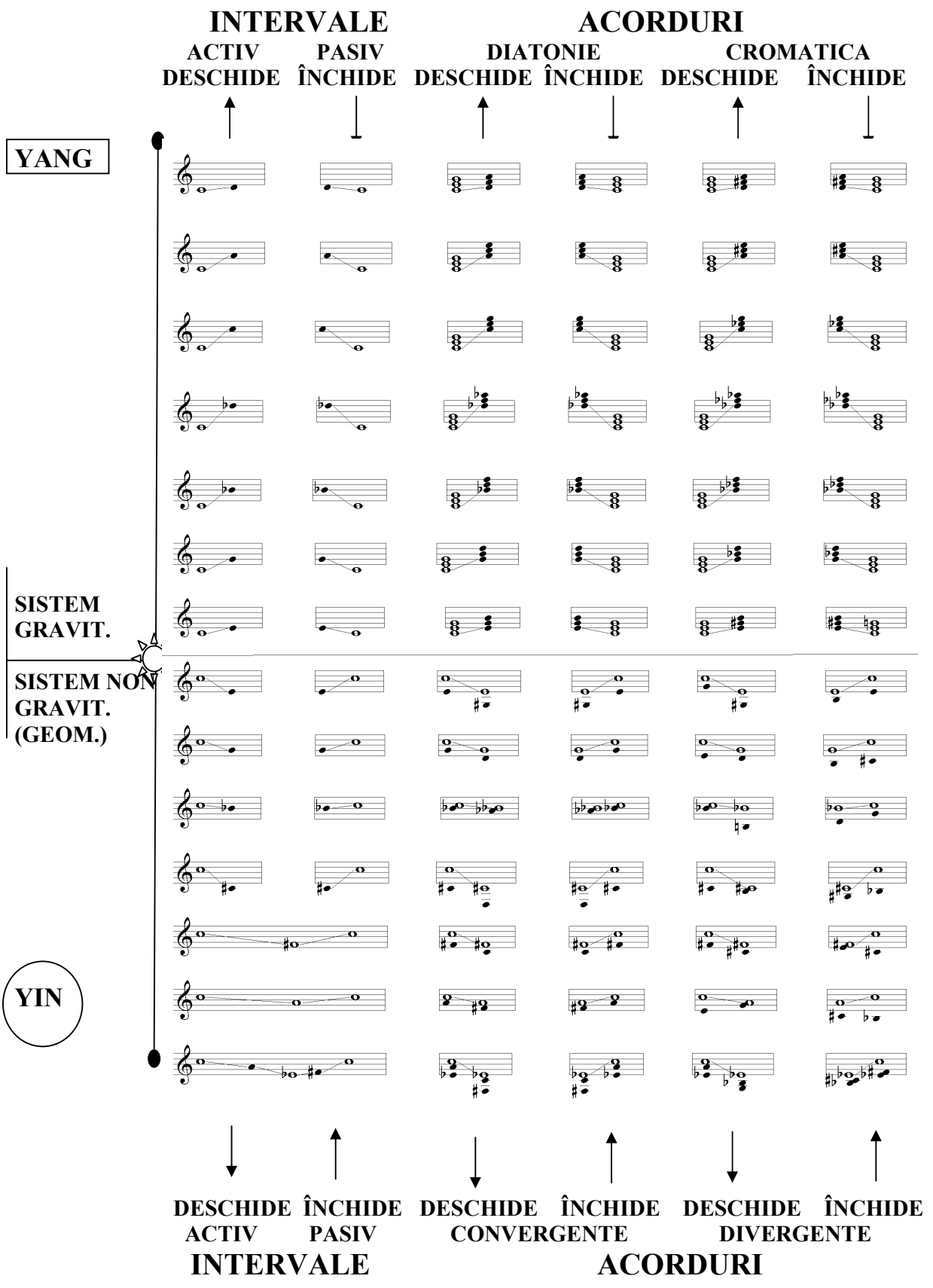


Înainte de a aborda tabelul nr. 2 trebuie să prezentăm câteva armonii geometrice tipice – acordul α şi variantele decupate din α:

Ex. 12

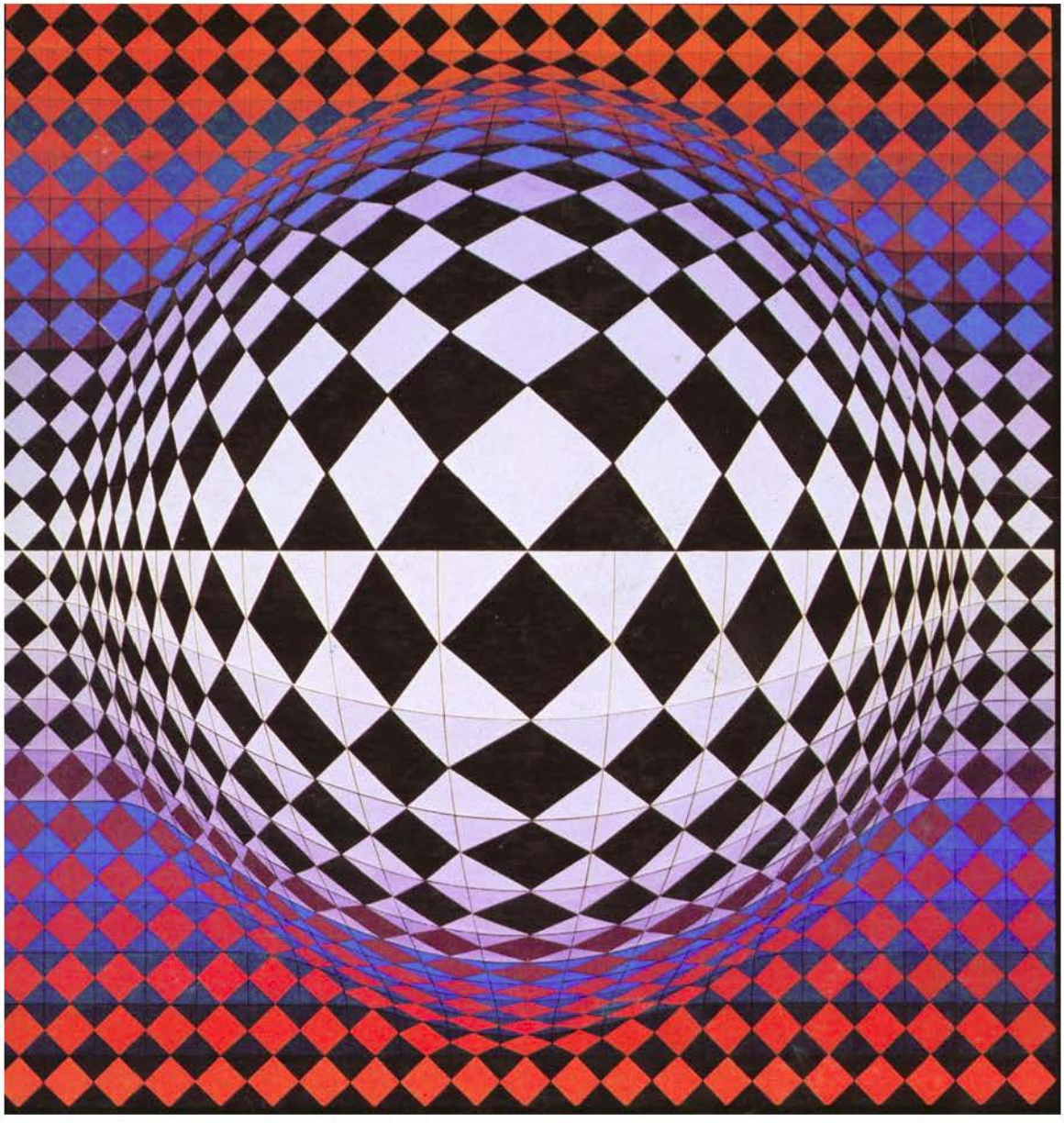

Segmentarea acordului α:
Model de bază:
strat principal:
strat subordonat:
varianta: a, b, c, d, e, f, g, h,
Segmente de tip: β
cifraj caracteristic (11)
Segmente de tip: γ
cifraj caracteristic (8)
Segmente de tip δ
cifraj caracteristic (5)
Segmente de tip ε
cifraj caracteristic (2)
Exemple:
structuri tipice (frecvent utilizate)
structuri simetrice
structuri atipice rar util.
cif.11
cif.8
cif.5
cif.2
etc.

Tabel 2

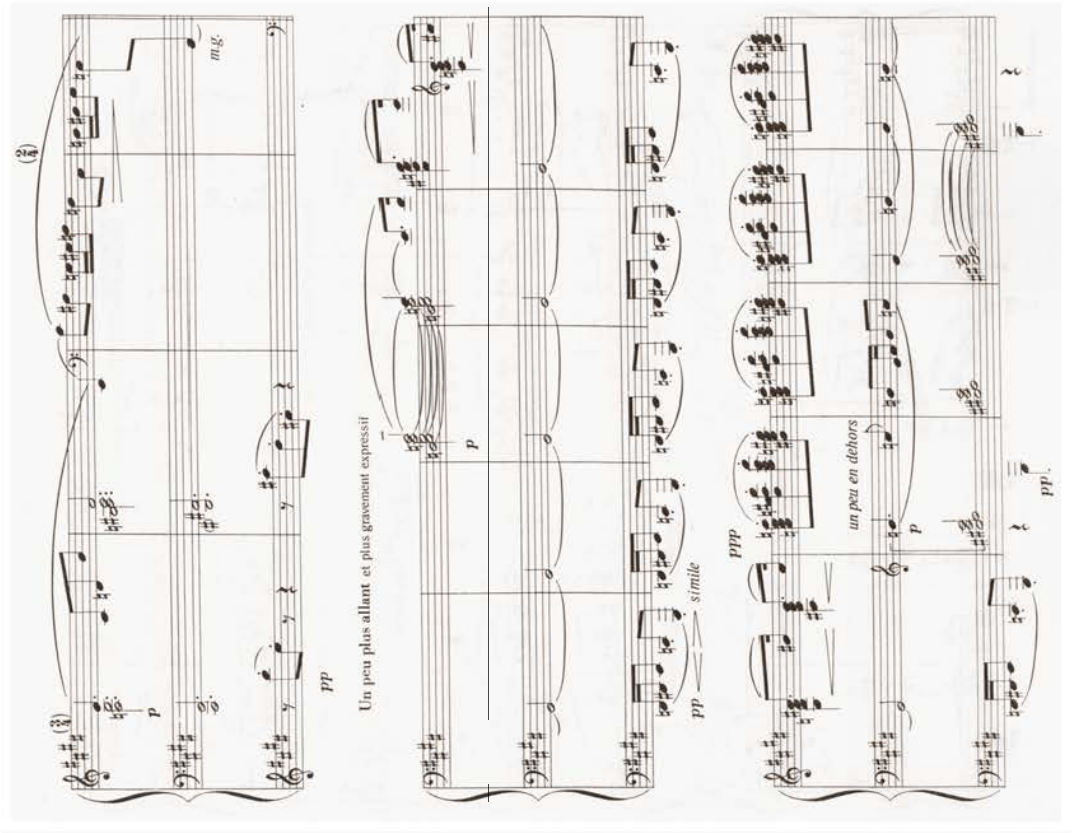

INTERVALE
ACORDURI
ACTIV
DESCHIDE
PASIV
ÎNCHIDE
DIATONIE
DESCHIDE
ÎNCHIDE
CROMATICA
DESCHIDE
ÎNCHIDE
YANG
SISTEM
GRAVIT.
SISTEM NON
GRAVIT.
(GEOM.)
YIN
DESCHIDE
ACTIV
ÎNCHIDE
PASIV
DESCHIDE
CONVERGENTE
ÎNCHIDE
DESCHIDE
DIVERGENTE
ÎNCHIDE
INTERVALE
ACORDURI

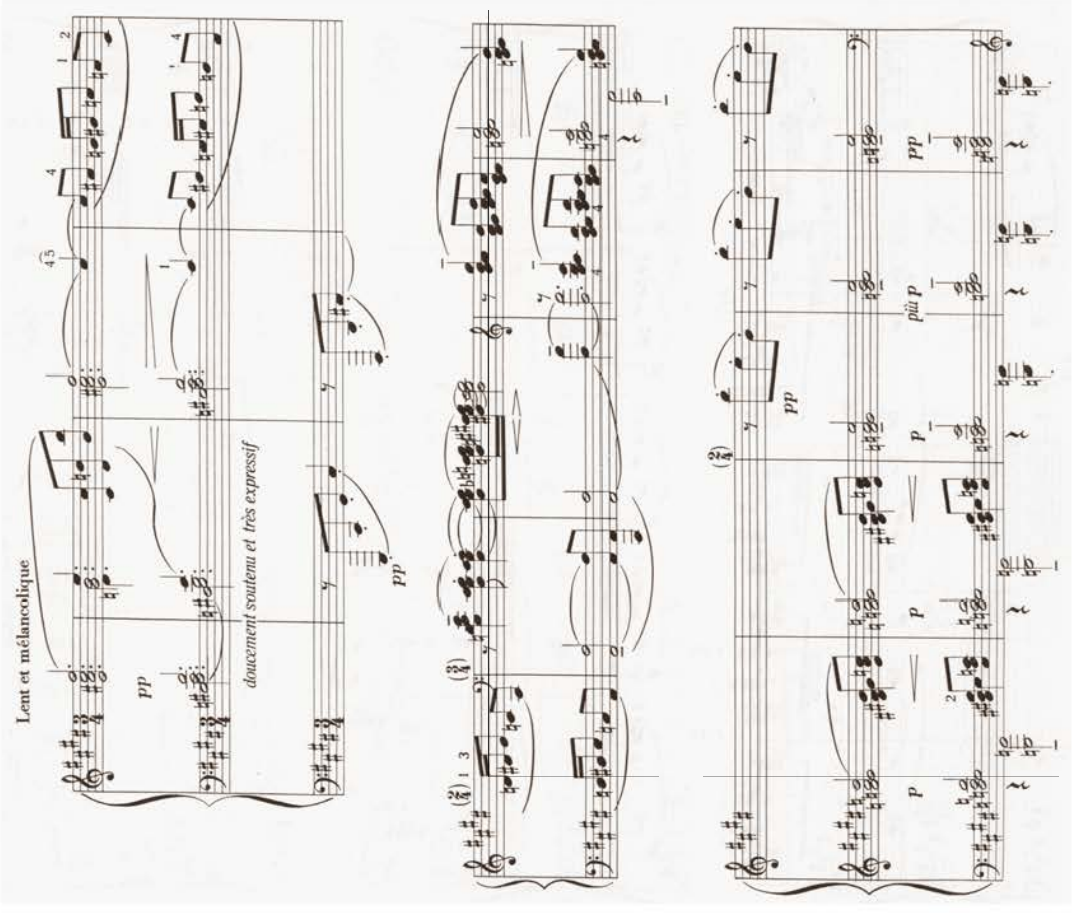
Cu problematica deschiderii şi a închiderii se ocupă des şi artele plastice moderne. Grafica lui Vasarely ilustrează bine această dualitate structurală de bază.

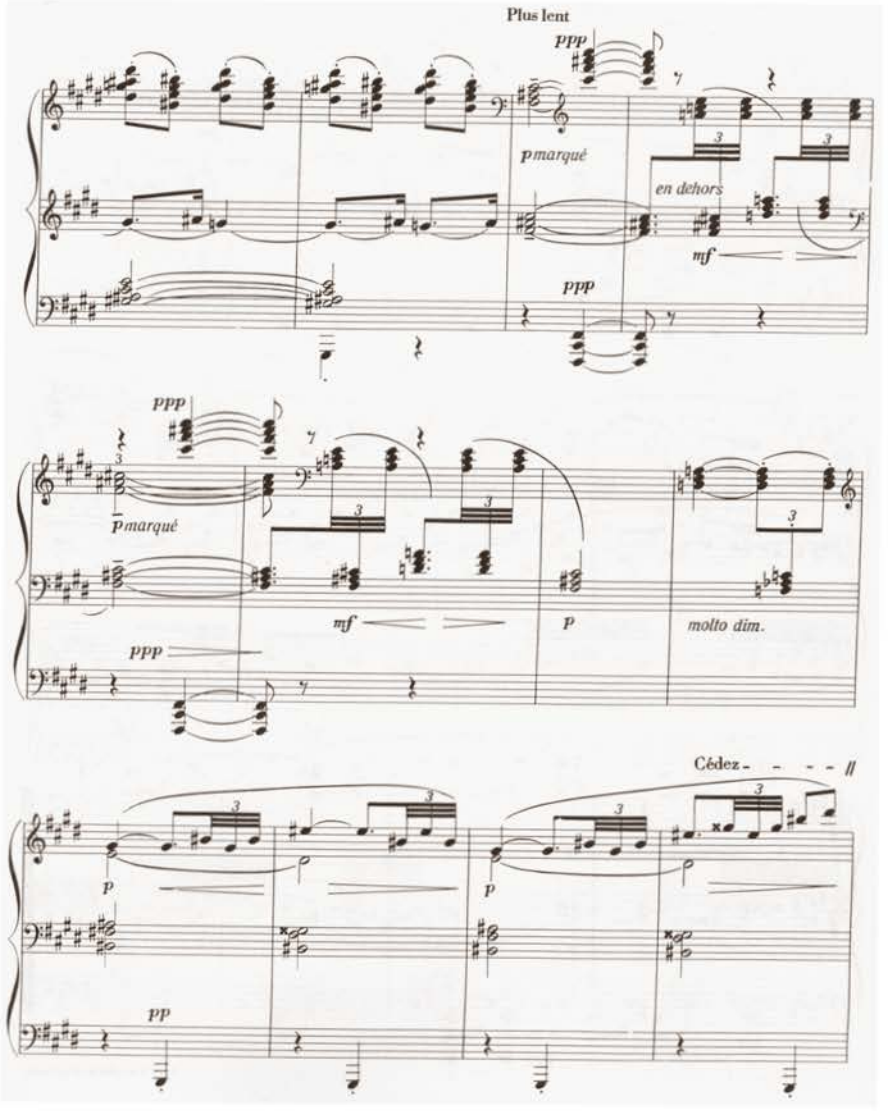
Foto : Victor Vasarely – *Vega – Arl*, 1968.

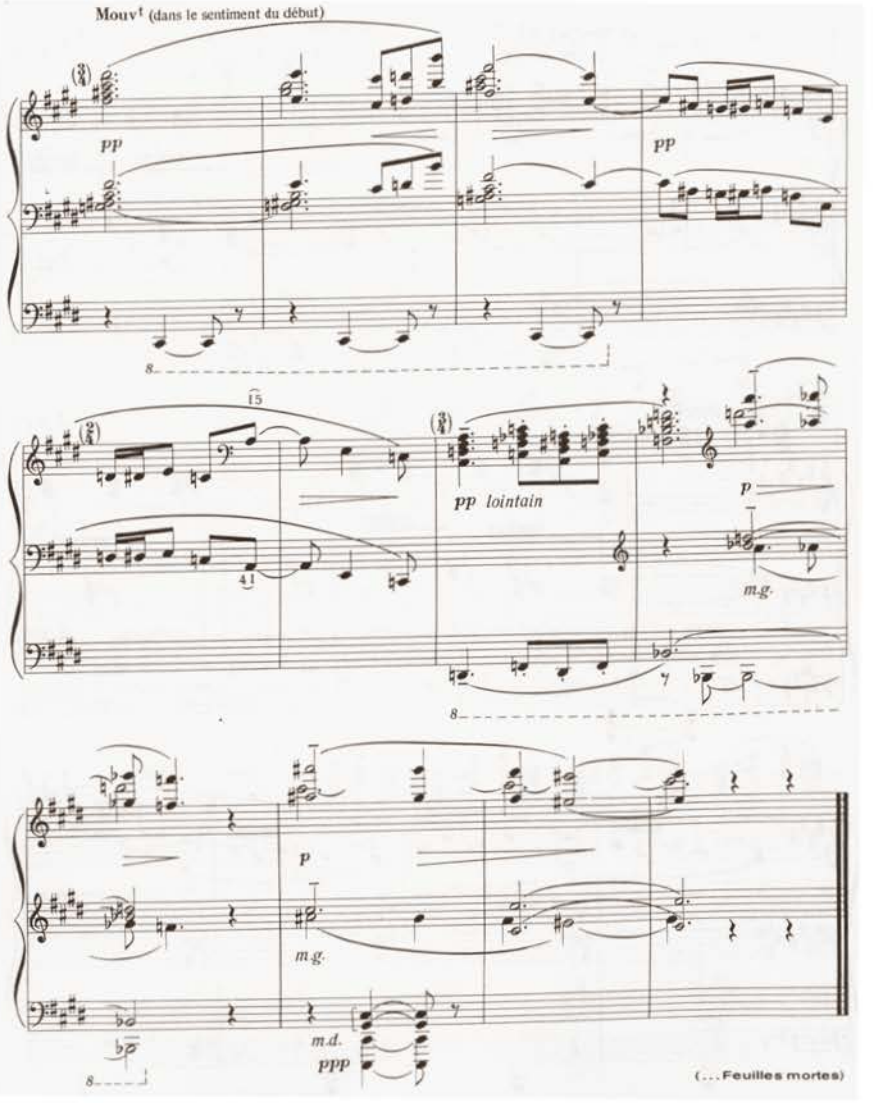


Exercițiu: Analiza preludiului *Feuilles mortes* de Debussy.






Plus lent
ppp
p marqué
en dehors
mf
ppp
ppp
p marqué
mf
p
molto dim.
ppp
Cédez
p
p
pp

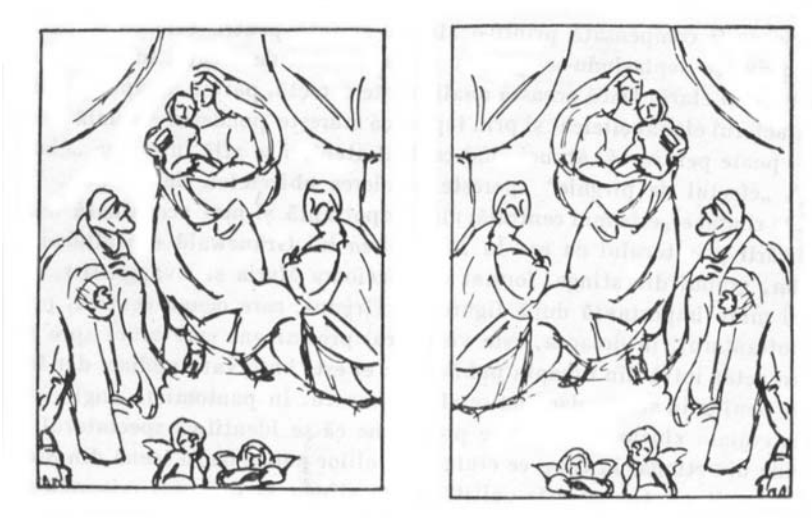

Mouvt (dans le sentiment du début)
pp
pp
pp lointain
p
m.g.
p
m.g.
m.d.
ppp
(...Feuilles mortes)

PARTEA 3

DESCIFRAREA SPAȚIULUI

În cultura europeană s-a conturat modalitatea de a scrie de la stânga spre dreapta, opus cu concepția de scriere a culturilor orientale, de la dreapta spre stânga. Modalitatea noastră de a citi de la stânga spre dreapta are influență asupra receptării vizuale a tuturor fenomenelor înconjurătoare. Rudolf Arnheim în cartea sa intitulată: *Arta şi percepţia vizuală* citează rezultatele cercetărilor lui Mercedes Gaffron [20]: "... privitorul receptează o imagine ca şi cum s-ar afla în fața porțiunii stângi a acesteia. El se identifică subiectiv cu stânga, şi tot ce apare aici capătă o importanță majoră. Dacă comparăm o fotografie cu imaginea ei în oglindă, un obiect din planul prim în cadrul unei scene asimetrice pare mai apropiat pe stânga decât pe dreapta. Iar atunci când la teatru se înalță cortina, publicul este înclinat să privească mai întâi spre stânga şi să se identifice psihologic cu personajele aflate acolo."[21] Arnheim publică schema formei originale şi a imaginii oglindite a *Madonnei Sixtine* de Rafael şi adaugă: „Orice obiect pictural pare mai greu în partea dreaptă a imaginii. De exemplu, dacă figura papei Sixt din *Madonna Sixtină* a lui Rafael este adusă în dreapta prin inversarea picturii, ea devine atât de grea încât întreaga compoziție pare afectată."

Fig. 1



Conform sintezei lui Arnheim: „Întrucât un tablou este „citit" de la stânga la dreapta, mişcarea picturală spre dreapta se percepe ca mai uşoară, cerând mai puțin efort. Dacă, pe de altă parte vedem un călăreț traversând pictura de la dreapta spre stânga, el pare să întâmpine mai multă rezistență, să facă un efort sporit şi, ca atare, să se deplaseze mai lent. Artiştii preferă uneori primul efect, alteori pe cel de-al doilea."[22]

Lendvai Ernő publică analiza poetică a lui Liszt despre tabloul *Sfânta Cecilia* de Rafael: „Această dualitate a muzicii a fost presimțită şi de *Liszt Ferenc*, în scrisoarea sa poetică despre tabloul Sfânta Cecilia de Rafael (Firenze 1839). Pictorul plasează în partea *stângă* a tabloului pe

[20] Gaffron, Mercedes, *Right and left in pictures*, Art Quarterly, 1950, vol. 13, p. 313-314.
[21] Arnheim, Rudolf, *op. cit.*, p. 47-48.
[22] Idem, p.48.

Pavel şi Ioan, cel dintâi fiind profund introvertit, lumea *exterioară* ne mai existând pentru el, în spatele staturii sale uriaşe mocnind adâncimi nemăsurate; Ioan este omul „atracţiilor" şi al „simţurilor", creând senzaţia că suntem priviţi de o faţă feminină. Însă *la dreapta* de Cecilia „Augustin tare rece... reţinându-se şi de la *cele mai sfinte emoţii*, ducând o luptă neobosită împotriva sentimentelor lui, ca şi cineva care se teme de capcanele cărnii şi se întreabă că oare nu există otravă ascunsă şi în aceste armonii sublime". Pe marginea dreaptă a tabloului stă Magdalena „în toată splendoarea *podoabei sale lumeşti*, ţinuta ei fiind pătrunsă de lumesc, întreaga ei personalitate sugerând *senzualitate,* specifică mai cu seamă Greciei... Dragostea ei provine din *simţuri* şi se alipeşte *frumosului vizibil.* Mai degrabă *urechea ei este absorbită de vraja senzuală a sunetului*, decât inima ei pătrunsă de emoţia supranaturală."[23]

Pe parcursul analizei lucrării *Muzică pentru instrumente de coarde, percuţie şi celesta,* lucrare ce pune probleme de stereo, Lendvai prezintă: „Filozofiile mai vechi au identificat principiul de stânga sau de dreapta cu lumea „interioară" sau „exterioară". Pe scena modernă „sonic stage" (scenă stereo) aceasta a devenit pur şi simplu o regulă! Conţinutul specific al părţii stângi şi al părţii drepte poate fi pus în legătură cu construcţia asimetrică a corpului nostru, şi anume înainte de toate cu aceea că avem inima situată pe partea stângă." Tot în acest capitol Lendvai expune faptul că în lucrarea analizată: „Temele care apelează la „sentimente" – ca de exemplu temele secundare ale părţii a treia – apar în mod consecvent din partea <u>stângă</u>, în timp ce gândurile cu conţinut spiritual îşi fac apariţia din partea <u>dreaptă</u>."[24]

Lendvai pune în legătură polarizarea <u>stânga – dreapta</u> cu senzaţiile <u>expresiv – impresiv</u>, <u>înăuntru – afară</u>, <u>aici – departe</u>.

Tabel 1

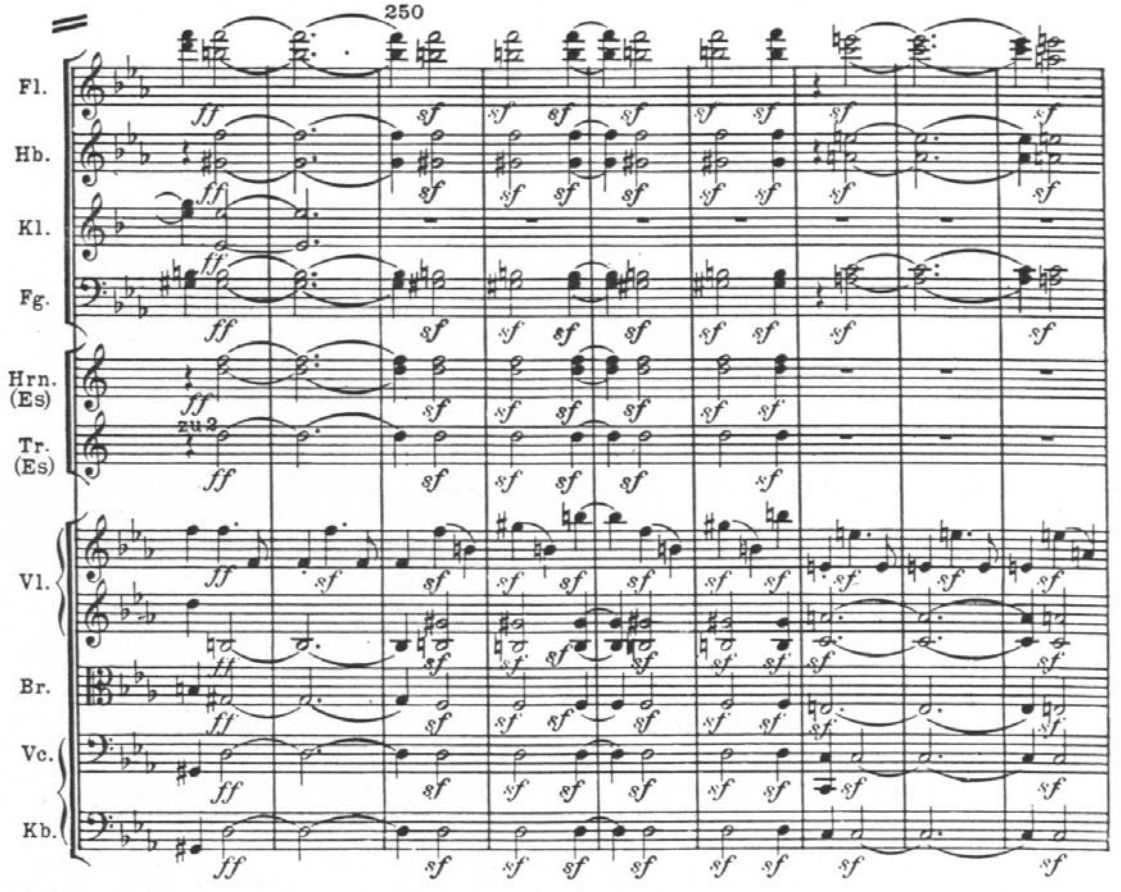
STÂNG →	**DREPT**
expresiv (sentiment)	impresiv (percepţie)
înăuntru	afară
aici	departe
lume interioară	lume exterioară
sistem geometric	sistem gravitaţional
YIN	**YANG**

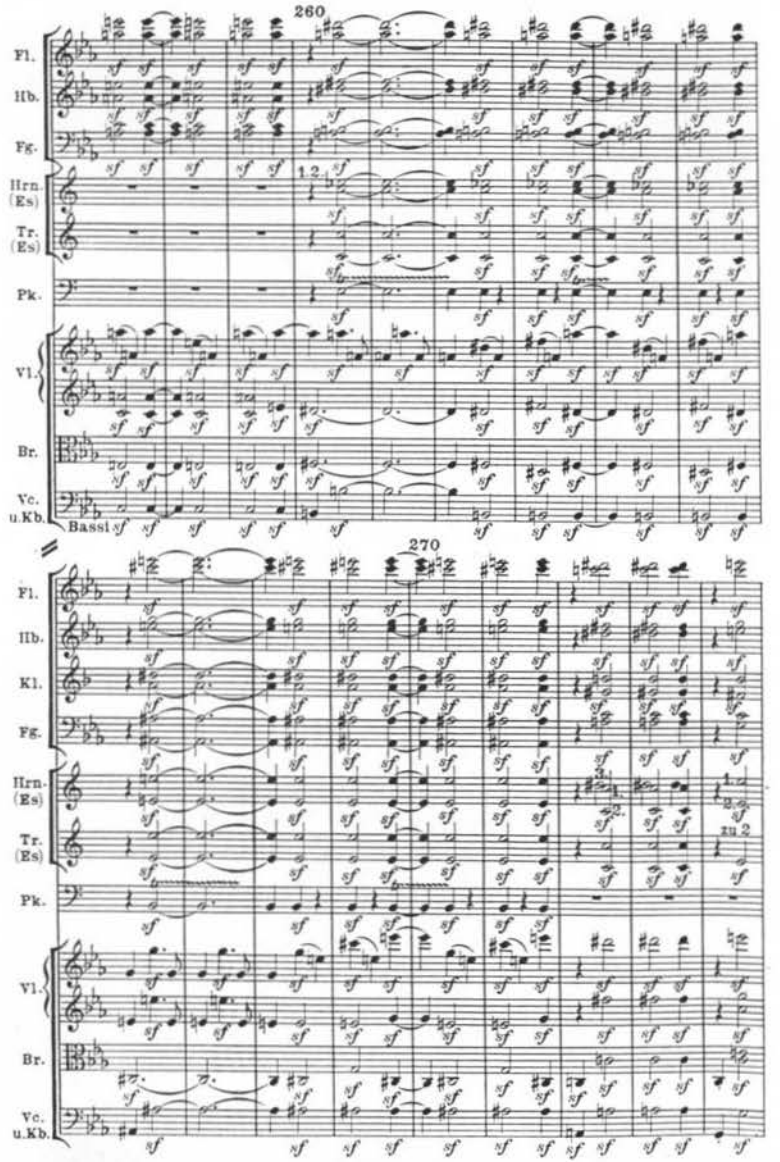
În muzică de asemenea, în construcţia componistică a lucrărilor joacă un rol important mişcarea de direcţie <u>stânga – dreapta</u> (vectorul stâng – drept). Părţile Întâi ce au un caracter dramatic, sunt precedate de o secţiune introductivă lentă, expresivă, procesul muzical fiind direcţionat dinspre lumea <u>interioară</u>, spre lumea <u>exterioară</u>. Fără parte introductivă lentă, pur şi

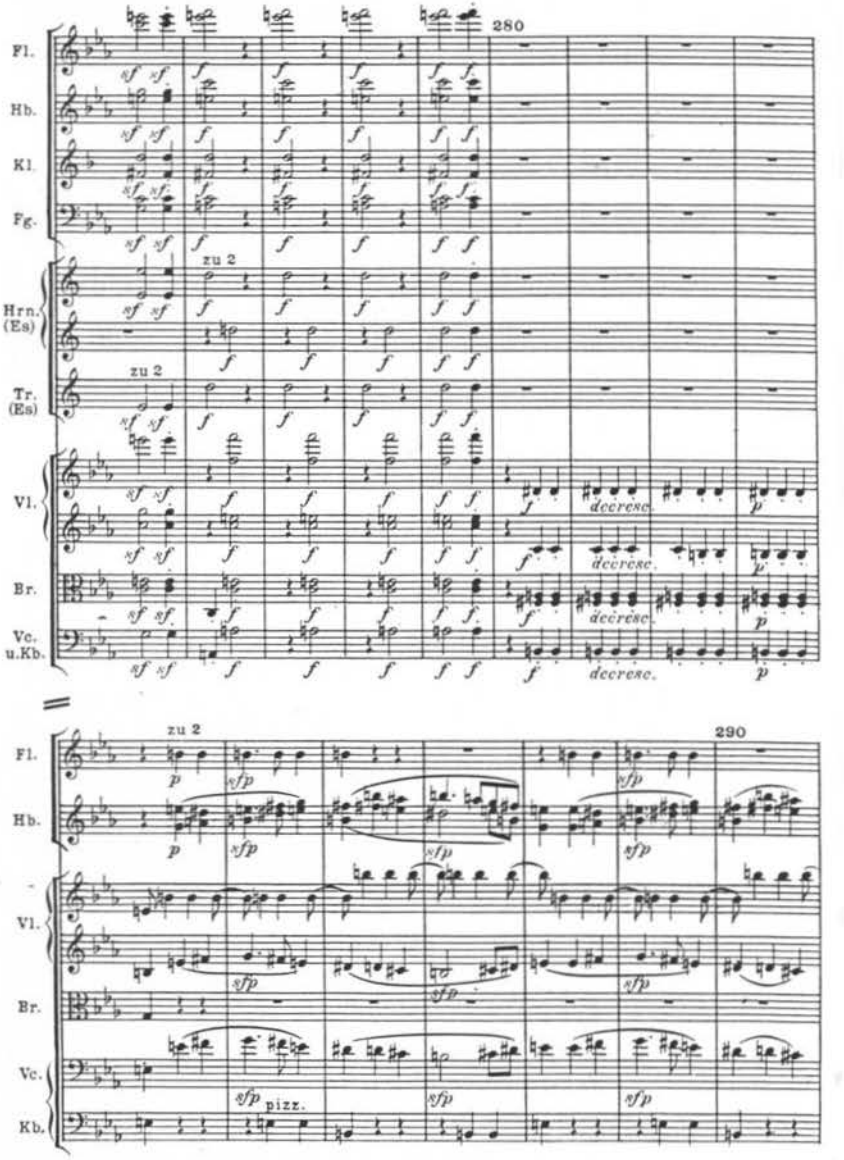
[23] Lendvai, Ernő, *Bartók dramaturgiája*, Akkord Zenei kiadó, Budapest, 1993. p. 55, nota la subsol.
[24] Lendvai, Ernő, *Bartók költői világa*, Akkord Zenei kiadó, Budapest, 1995, p. 116-117.

simplu intervine într-un mod exploziv muzica de acțiune a părții rapide. *Simfonia a III-a* de Beethoven are un astfel de început exploziv, la fel ca şi începutul *Simfoniei a V-a*, Simfoniile a I-a, a IV-a, a VII-a şi a IX-a reprezintă însă exemple magistrale ale debutului lent (ale pregătirii expresive). Exemplul nostru (din: Beethoven – *Simfonia a III-a*, partea a I-a) ilustrează un alt fapt interesant: avansând spre culminația luptei, prin deplasarea constantă a accentului principal spre dreapta, încărcătura energetică a vectorului direcționat spre dreapta este deosebit de amplificată. În urma descărcării energetice, brusc este restabilită ordinea accentuării măsurii de ¾, şi apariția temei minore, prin caracterul ei expresiv, cu *sf* – rile ce accentuează prima pătrime înclină spre stânga centrul de greutate al scenei acțiunii muzicale.

Ex. 1 Beethoven : *Simfonia a III – a, „Eroica”*, op. 55, partea I.

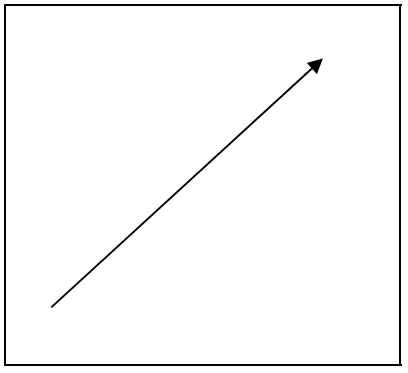



260
Fl.
Hb.
Fg.
Hrn. (Es)
Tr. (Es)
Pk.
Vl.
Br.
Vc. u.Kb.
Bassi
270
zu 2


280
Fl.
Hb.
Kl.
Fg.
Hrn. (Es)
Tr. (Es)
Vl.
Br.
Vc. u.Kb.
zu 2
decrese.
290
pizz.

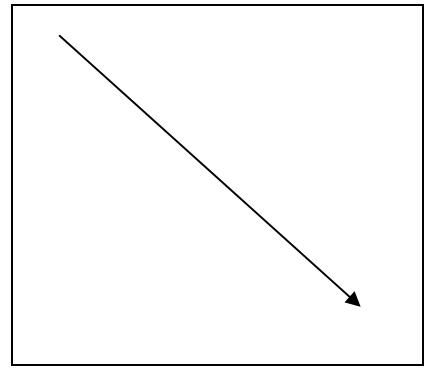
Una dintre caracteristicile de bază ale vectorului stânga – dreapta este dinamismul, în timp ce mişcarea direcţionată de la dreapta spre stânga degajă o putere de reţinere, de pierdere energetică. Acest efect este amplificat dacă mişcarea ce indică direcţia prezintă o ascensiune pe diagonală (fig. **1a**), iar energia scade dacă direcţia mişcării cade pe diagonală (fig. **1b**).

Fig. 2a



vector dinamic
stânga – dreapta

Fig. 2b



vector cu pierdere
energetică stânga – dreapta

Rudolf Arnheim citează o schiţă realizată după un desen Toulouse – Lautrec. În analiza sa atrage atenţia asupra faptului că în prima schemă „calul este tras înapoi din cauza atracţiei exercitate de corpul călăreţului", iar în schema a doua „el este tras înainte de celălalt cal (...) cei doi factori se echilibrează reciproc."[25]

Fig. 3a

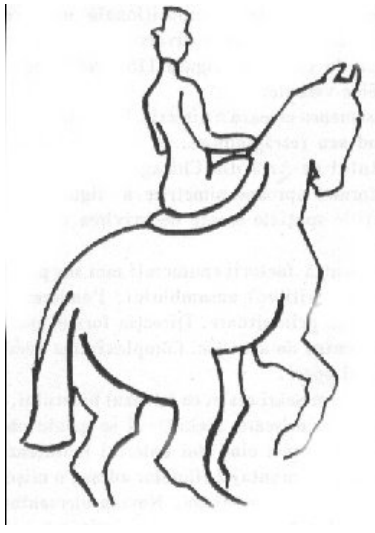
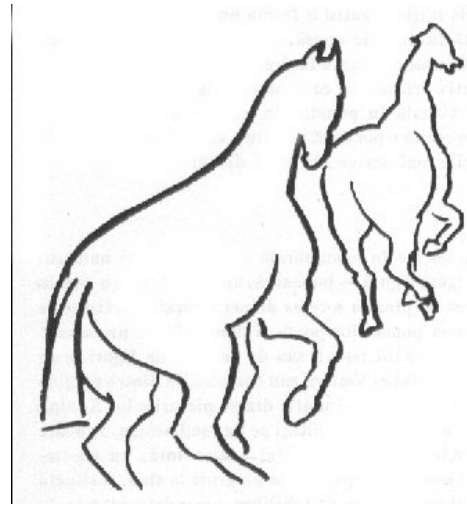


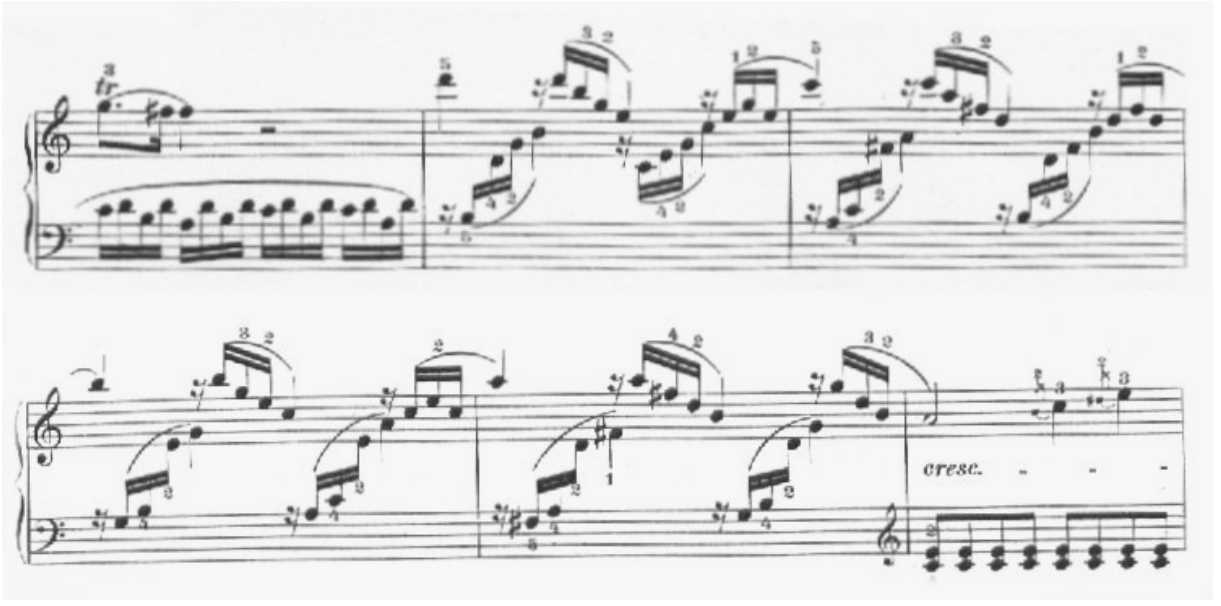
Fig. 3b



[25] Arnheim, Rudolf, *op.cit.*, p. 40.

În muzică cele două direcții de mișcare apar fracvent în structură simetrică, una fiind completarea celeilalte în oglindă:

Ex. 2 Mozart : *Sonata semplice* pentru pian, Do major, partea a I-a, tranziția dintre tema 1 şi tema 2



Această mișcare contrară (desen sub formă de piramidă) este reprezentată de Arnheim în schema tabloului *Pietà* de El Greco.

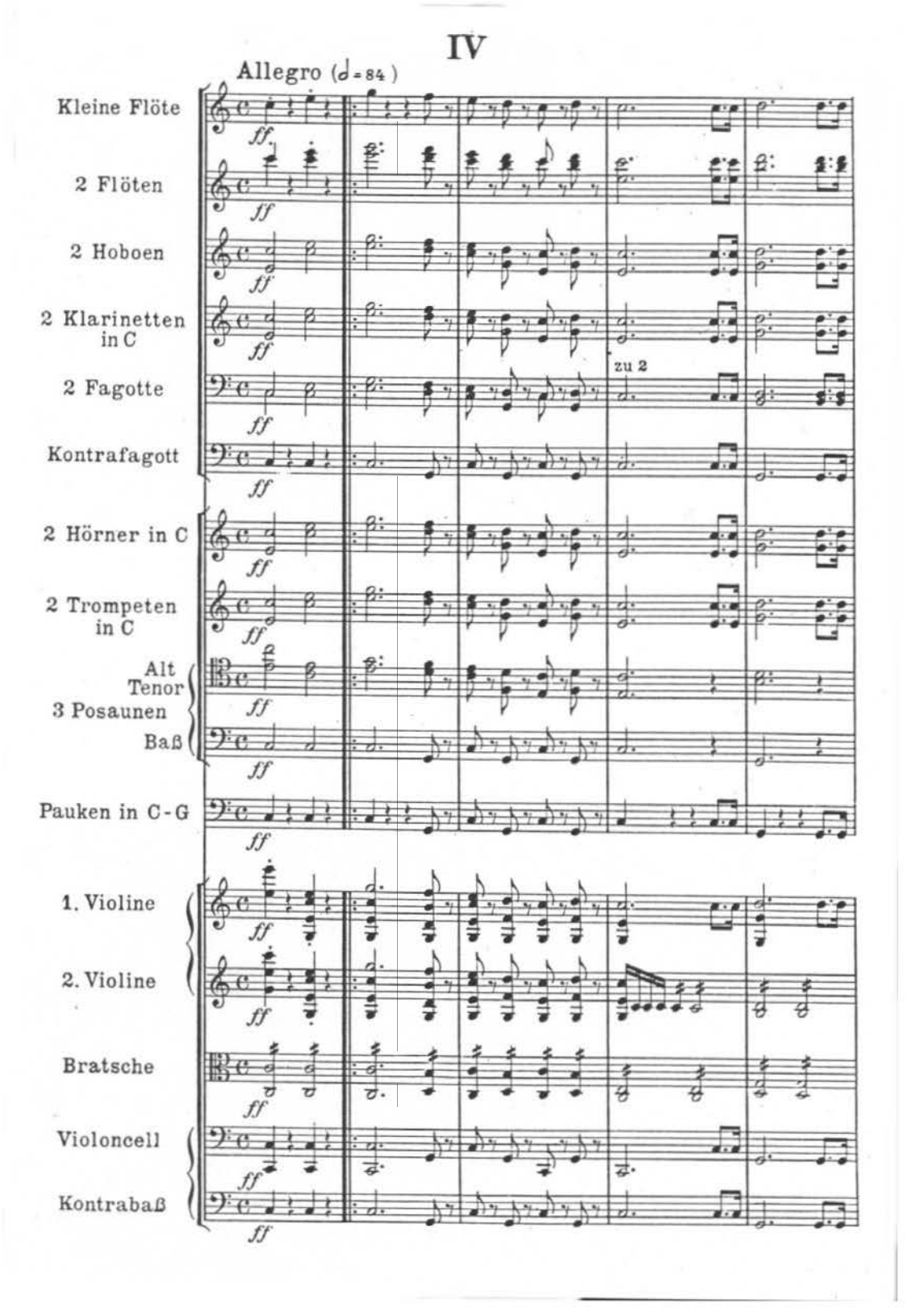
Fig. 4

După caracterizarea lui Arnheim: „Şi forma obiectelor generează direcții pe axele scheletelor structurale. Grupul triunghiular *Pietà* de El Greco este perceput dinamic ca un fel de săgeată, dispusă stabil pe o bază largă şi îndreptată în sus. Acest vector contrabalansează atracția gravitațională ce se exercită în jos."[26]

[26] idem, p. 40.

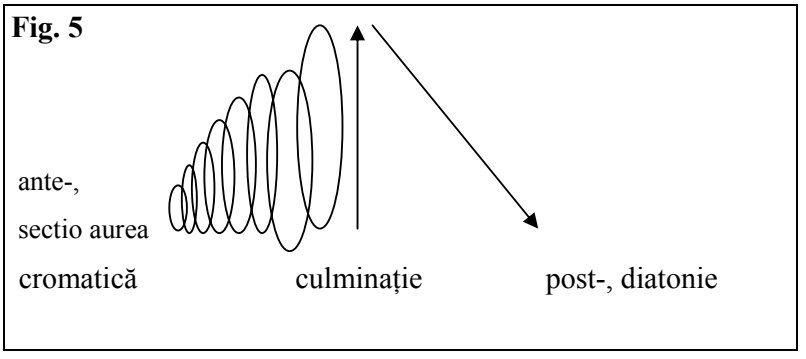
În opera de artă creatorul se străduieşte să realizeze echilibrul. Iată o temă de Beethoven, din *Simfonia a V-a* (începutul părţii finale):

Ex. 3 L. van Beethoven : *Simfonia a V-a*, op. 67, partea IV



Mişcarea melodică ante- şi posterioară, gradaţia ce pregăteşte culminaţia este de regulă alcătuită numai din mişcări circulare. După culminaţie, vectorul stânga – dreapta „se îndreaptă brusc", în urma mişcării spiralate, cromatice, solidificându-se într-o linie diatonică.

Fig. 5

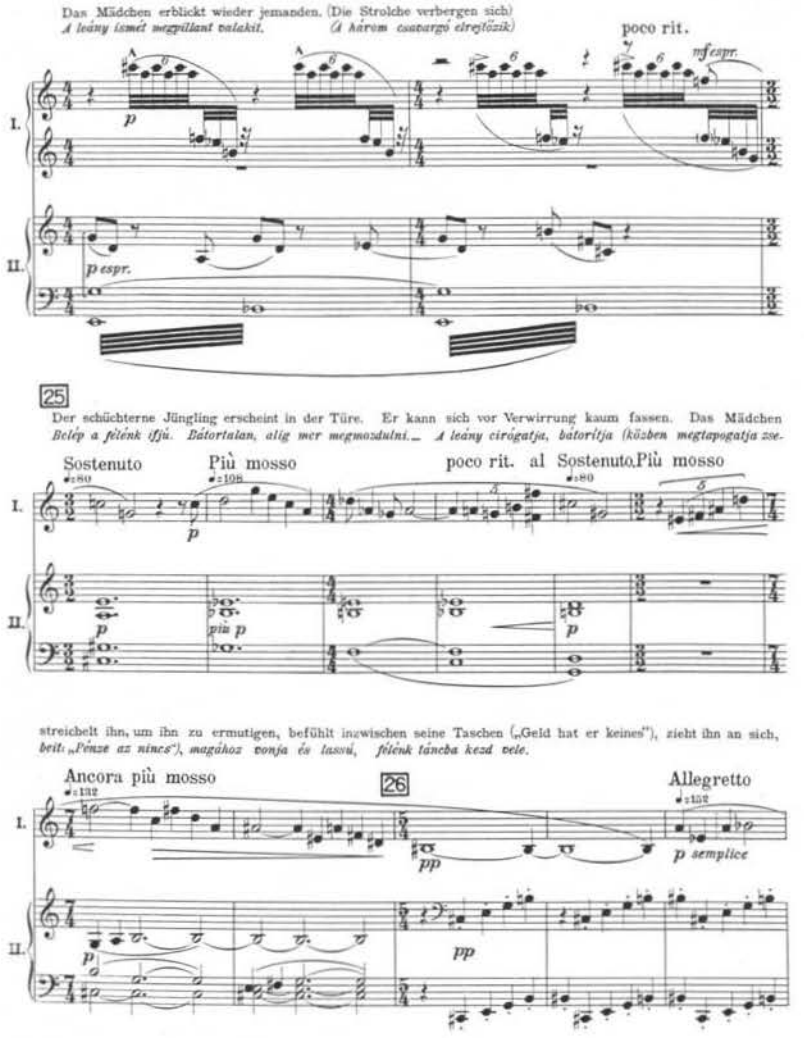


„Una dintre secretele marii personalităţi dirijorale a epocii noastre, Toscanini, a constat pesemne în faptul că la atingerea punctului culminant – unde alţii epuizează muzica până la extreme – el creează o neaşteptată lipsă de tensiune; schimbul este adesea aşa de strident de parcă n-ar fi interpretat de acelaşi artist; pentru el opoziţia complementară a creării de tensiune şi a luptei nu este cântecul dezinvolt ci restabilirea echilibrului, realizarea acelui dualism pe care l-au caracterizat prin perechile oponente tensiune şi armonie, închistare şi dizolvare; şi , nu exagerăm dacă stabilim că la el odată cu trecerea din „ante" în „post" devine perceptibilă întoarcerea din instinctiv în spiritual. Pe acest drum putem merge şi un pas mai departe: conţinut interior, proces temporal ce tinde spre un singur ţel doar „ante" – le are, odată cu „post" – ul brusc întrerupându-se şi dizolvându-se continuitatea. Elementele temporale îşi pierd importanţa şi cedează locul elementelor „spaţiale" ale gândirii.

În legătură cu reprezentările de timp şi spaţiu din muzică, interpretările stereo de pe discuri dau ocazia unei observaţii interesante: faţă de muzicile ce exprimă în mare majoritate sentimente romantice, auzul nostru interior este un auz „mono" (putem remarca faptul că redarea sonoră stereo a câte unei lucrări de Schumann sau Wagner creează adesea o impresie de-a dreptul deranjantă). Însă concertourile şi fugile de Bach de exemplu îşi pierd esenţa dacă le privăm de sonoritatea spaţială: acesta produce un efect de parcă spaţiul spiritual al muzicii ar fi dintr-o dată restrâns."[27]

[27] Lendvai, Ernő, *Bartók dramaturgiája*, *Színpadi művek és a Cantata profana*, Akkord Zenei kiadó, Budapest, 1993, p. 58-59.

Ex. 4 Bartók : *Mandarinul miraculos*, dansul tânărului



Das Mädchen erblickt wieder jemanden. (Die Strolche verbergen sich)
A leány ismét megpillant valakit. (A három csavargó elrejtőzik)

poco rit.

mf espr.

p

p espr.

25

Der schüchterne Jüngling erscheint in der Türe. Er kann sich vor Verwirrung kaum fassen. Das Mädchen
Belép a félénk ifjú. Bátortalan, alig mer megmozdulni. — A leány cirógatja, bátorítja (közben megtapogatja zse-

Sostenuto ♩=80 Più mosso ♩=108 poco rit. al Sostenuto ♩=80 Più mosso

p *più p* *p*

streichelt ihn, um ihn zu ermutigen, befühlt inzwischen seine Taschen („Geld hat er keines"), zieht ihn an sich,
beit: „Pénze az nincs"), magához vonja és lassú, félénk táncba kezd vele.

Ancora più mosso ♩=132 26 Allegretto ♩=152

pp *p semplice*

p *pp*

und beginnt mit ihm einen anfangs ziemlich schüchternen Tanz.

27

pp

Tranquillo ♩=132

p

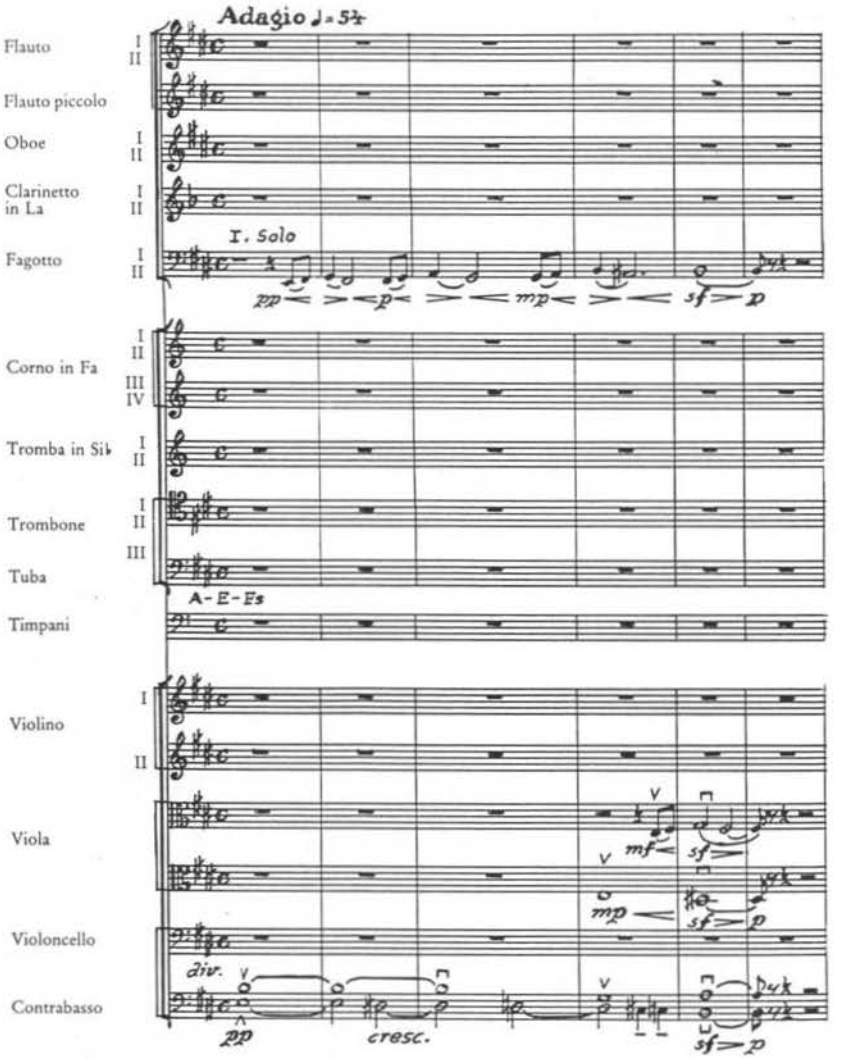
I. II.

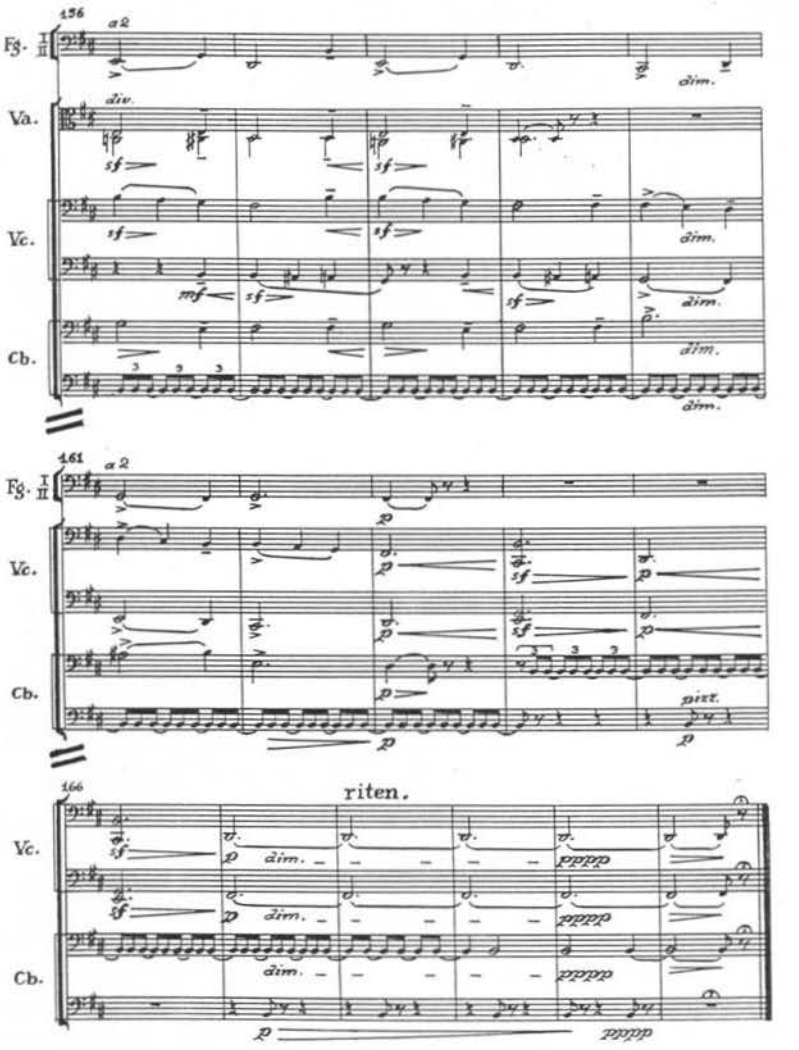
Rudolf Arnheim în subcapitolul *Relaţia sus – jos* a cărţii sale *Arta şi percepţia vizuală* prezintă deosebit de concret acea problematică a spaţiului, cu care în viaţa de zi cu zi ne-am obişnuit ca fiind firească: „partea inferioară" a obiectelor, ca mărime şi ca volum este mai mare şi mai grea decât „partea superioară". De exemplu, în cazul cifrei 3 sau 8 partea inferioară are dimensiuni mai mari decât partea superioară. Dacă inversăm proporţiile se răstoarnă echilibrul. Trăim într-un mediu gravitaţional pe globul pământesc, din care cauză ne-am obişnuit ca forţa de gravitaţie să tragă obiectele în jos, precum formulează Rudolf Arnheim: „O greutate suficientă la bază face ca obiectul să pară solid ancorat, trainic şi stabil."[28] În ordinea armonicelor este de asemenea prezentă evidenţierea felului de a fi mai greu al „părţii inferioare", prin „evidenţierea" distanţelor intervalice mai mari (octavă, apoi cvintă, şi abia mai târziu terţă mare şi terţă mică. Această distribuţie a greutăţii, prin intermediul modelului de armonice se extinde peste întreaga modalitate de construcţie a sistemului acordic; precum nu putem întoarce imaginea cifrei 3 tot aşa nu putem întoarce pe dos nici modelul de armonice al acordurilor. De asemenea Arnheim notează:
„Forţa gravitaţiei dominând lumea noastră ne face să trăim într-un spaţiu anizotrop, adică într-un spaţiu în care dinamica variază o dată cu direcţia. A te ridica înseamnă a învinge o rezistenţă şi e totdeauna o victorie. A coborî sau a cădea înseamnă a ceda atracţiei exercitate de jos şi constituie aşadar o supunere pasivă."[29]

Ridicarea din adânc, şi căderea în abis constituie ideea centrală a foarte multe lucrări muzicale romantice. De exemplu, începutul şi finalul *Simfoniei a VI-a* de Ceaikovski:

[28] Arnheim, Rudolf, *op. cit.*, p. 44.
[29] idem, p. 43.

Ex. 5 P. I. Ceaikovski: *Simfonia a VI-a* – începutul și finalul

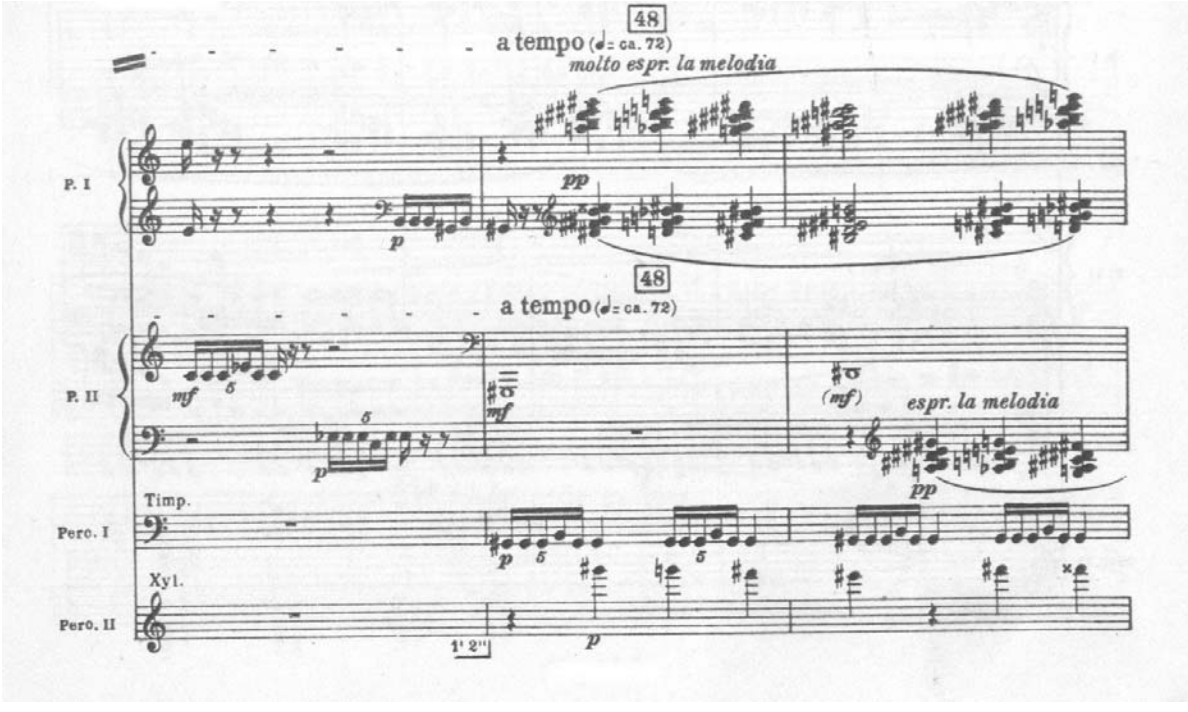




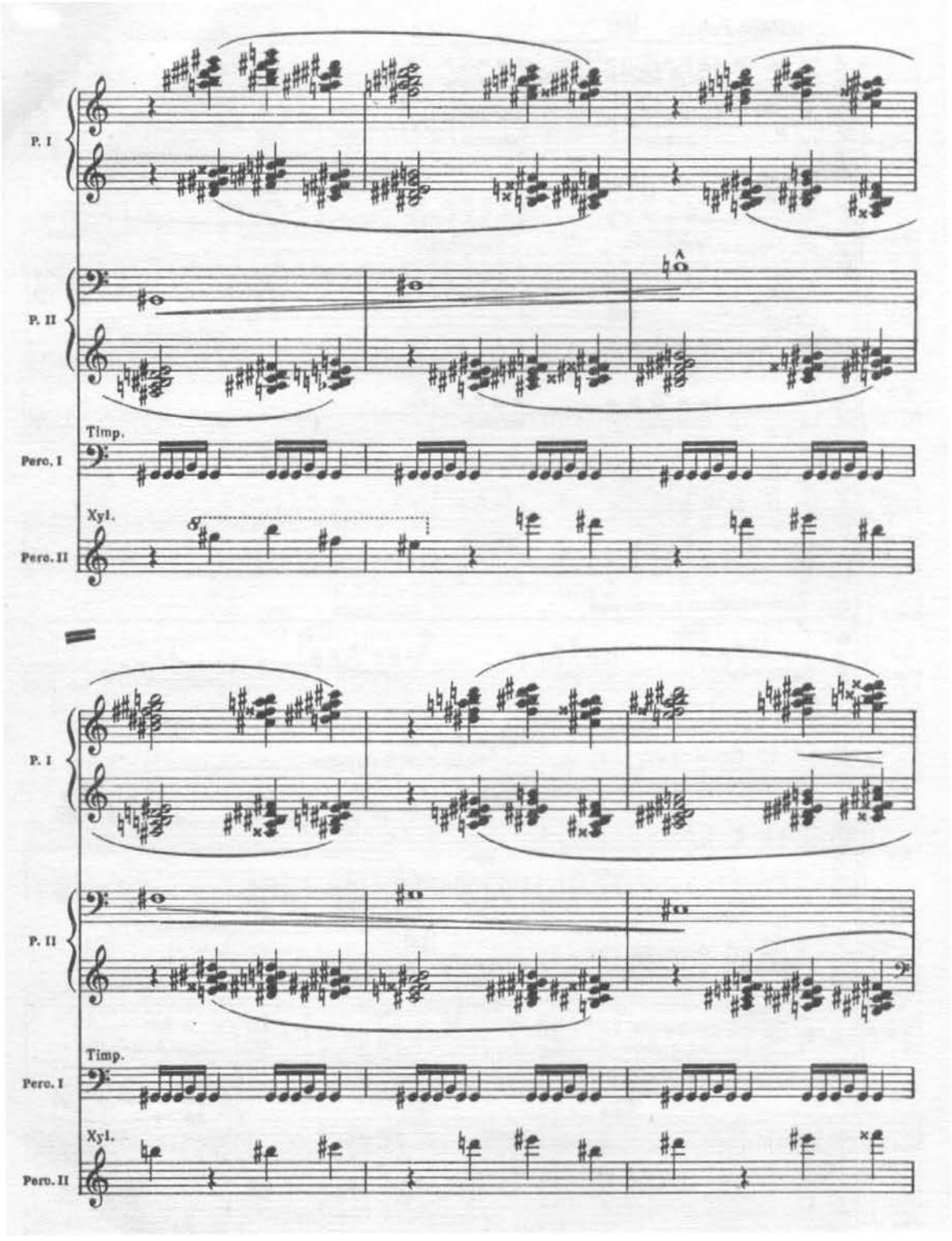
De asemenea Arnheim arată că: „Preferința stilistică de învingere a atracției descendente corespunde cu dorința artistului de a scăpa de imitarea realității. La această atitudine au contribuit probabil unele experiențe foarte moderne, cum ar fi cea a zborului prin aer, ca şi încălcarea convențiilor vizuale în fotografiile luate de sus. Aparatul de filmat nu-şi menține permanent linia de viză paralelă cu solul, şi reprezintă astfel imagini în care axa gravitațională se deplasează frecvent, partea inferioară a cadrului ne fiind neapărat mai încărcată decât cea de sus. Baletul modern a intrat într-un stadiu interesant de conflict interior, accentuând greutatea corpului omenesc, pe care baletul clasic încerca să o nege, şi urmând totodată tendința generală de trecere de la pantomima realistă la abstractizare."[30]

Conflictul interior al muzicii moderne din prima jumătate a secolului XX provine din acea tendință de a se rupe de spațiul muzical gravitațional; în sistemul geometric greutatea se transferă în „partea superioară" a sonorității, ajungând în spațiu sonor non – gravitațional. Citățm asemenea armonii din partea a doua a lucrării de Bartók intitulate *Sonata pentru două piane şi percuție*. Deosebit de caracteristic este faptul că Bartók cu ostinato – ul din bas evidențiază jumătatea inferioară a „câmpului de vizibilitate" (sol # ostinato), sonoritatea rămânând astfel echilibrată în sistemul nostru spațial gravitațional, anizotropic.

Ex. 6 Bartók : *Sonata pentru două piane şi percuție*

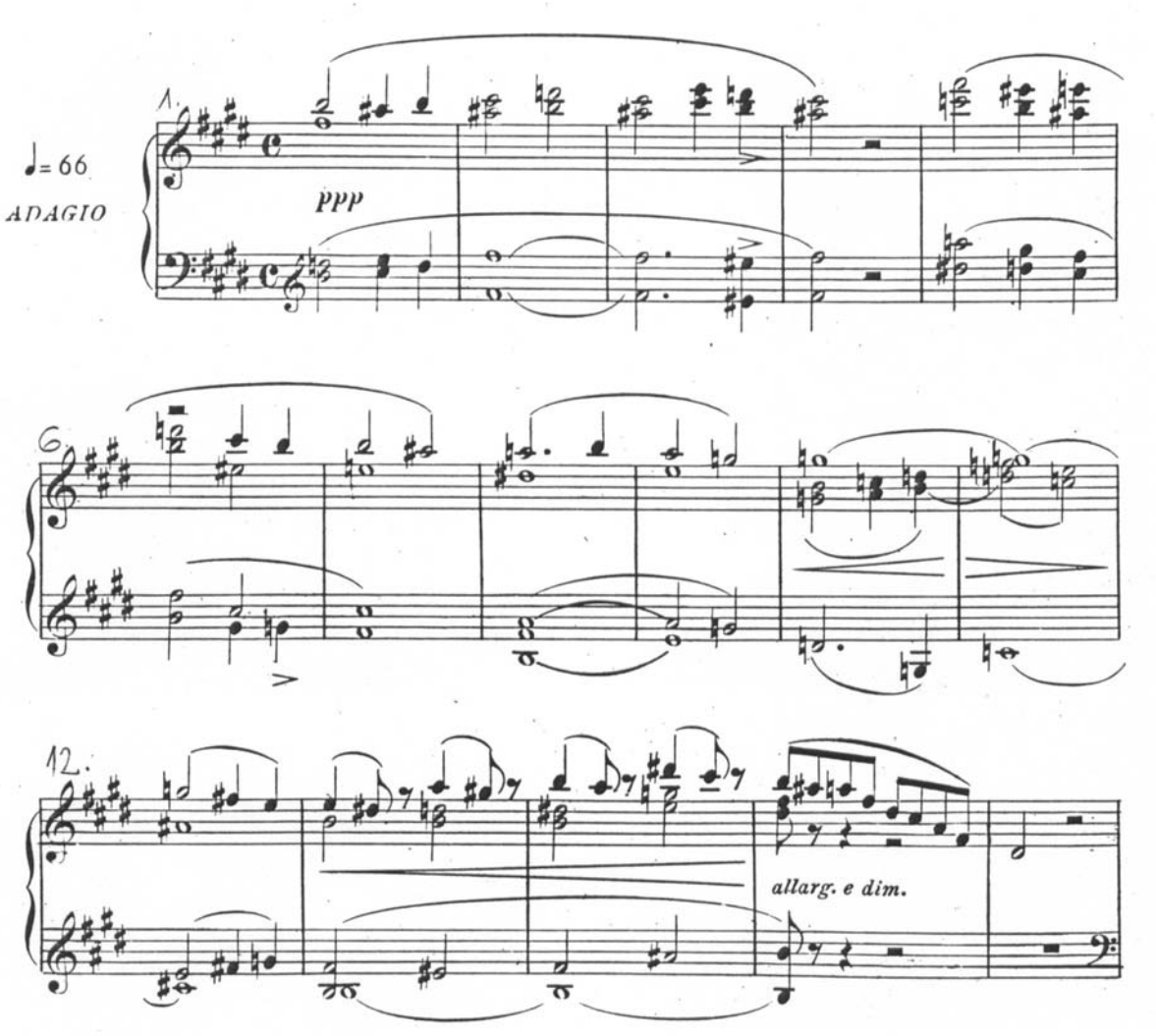


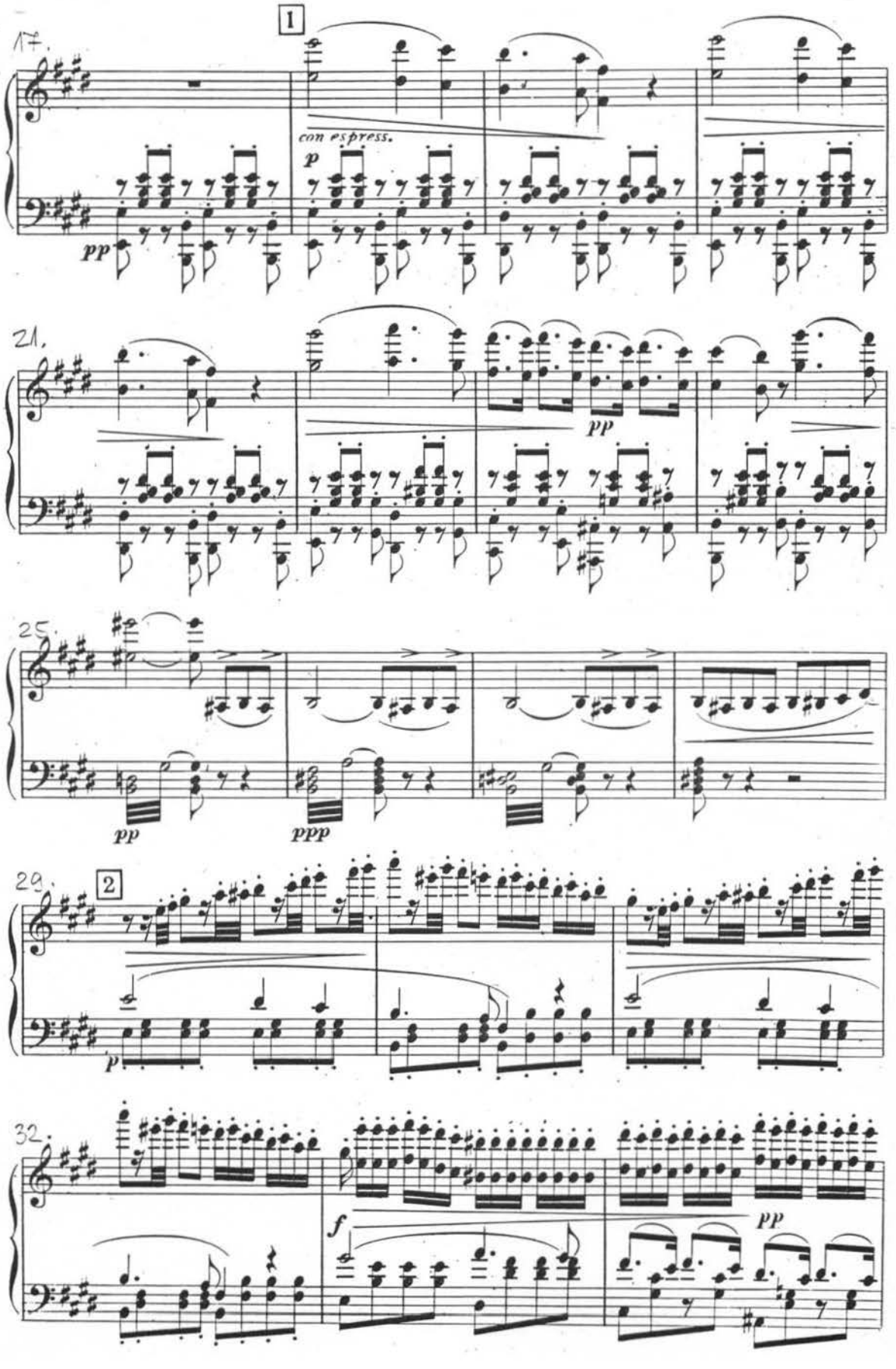
[30] Idem, p. 44.

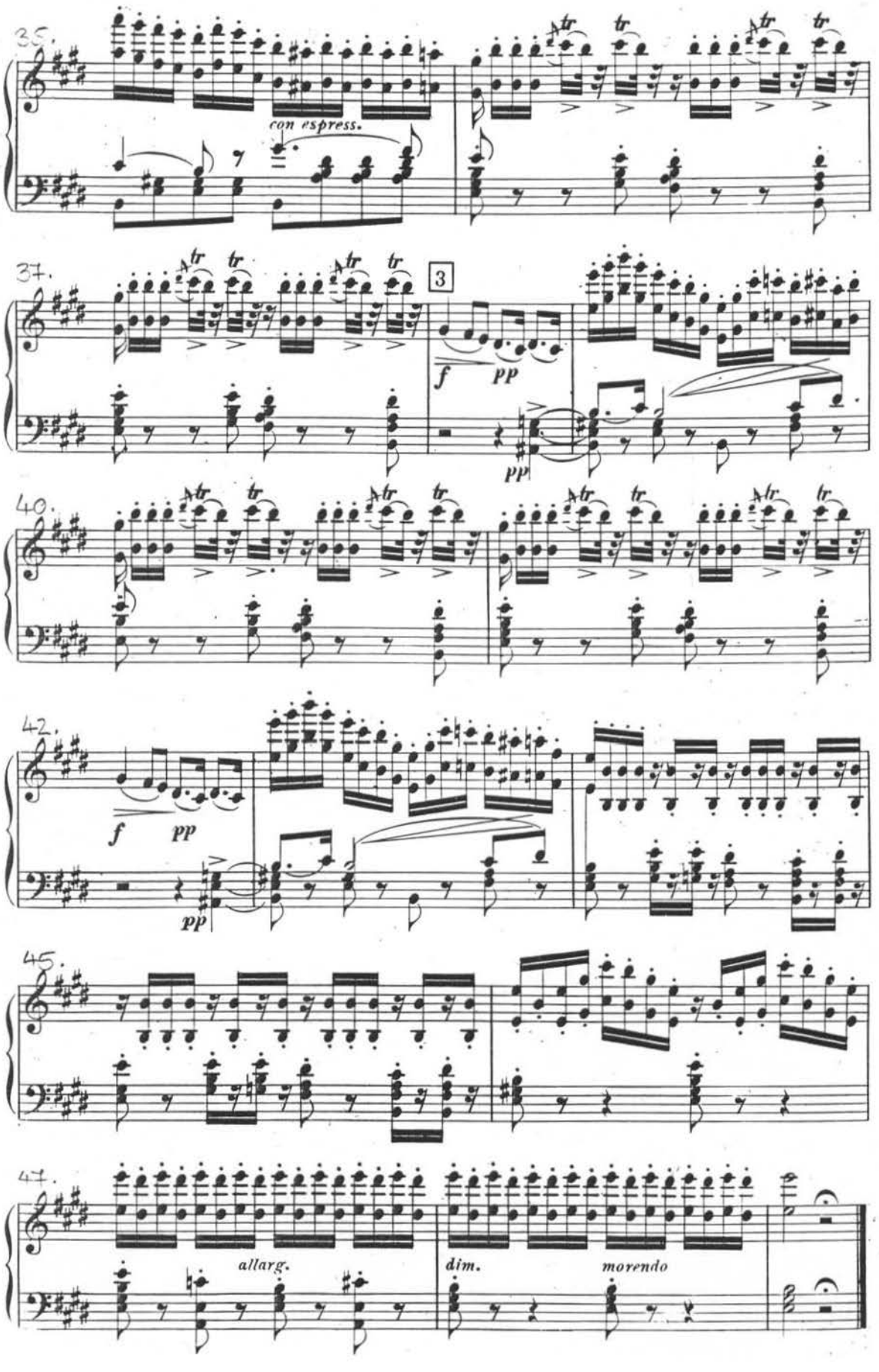

P. I
P. II
Timp.
Perc. I
Xyl.
Perc. II
A
P. I
P. II
Timp.
Perc. I
Xyl.
Perc. II

Pentru ilustrarea muzicală a universului principiilor sus şi jos citǎm preludiul operei *Traviata* de Verdi. Secțiunea introductivă, în registrul acut al orchestrei de coarde plutește deja în depărtarea unei lumi de vis privată de toată greutatea terestră (reală). În secțiunea a doua a preludiului, arcul melodic din registrul acut ce adoptă în repetate rânduri un profil descendent se desfăşoară în continuare în „partea superioară" a imaginii muzicale. Contraponderea vocilor inferioare (acorduri, sunete adânci de bas) creează însă ordine: partea superioară şi partea inferioară ajung la echilibru. Măsurile de încheiere evidențiază „soliditatea" piedestalului sonor ca echilibrare a sunetelor repetate în staccato din registrul acut.

Ex. 7 Verdi : *Traviata* – preludiul operei

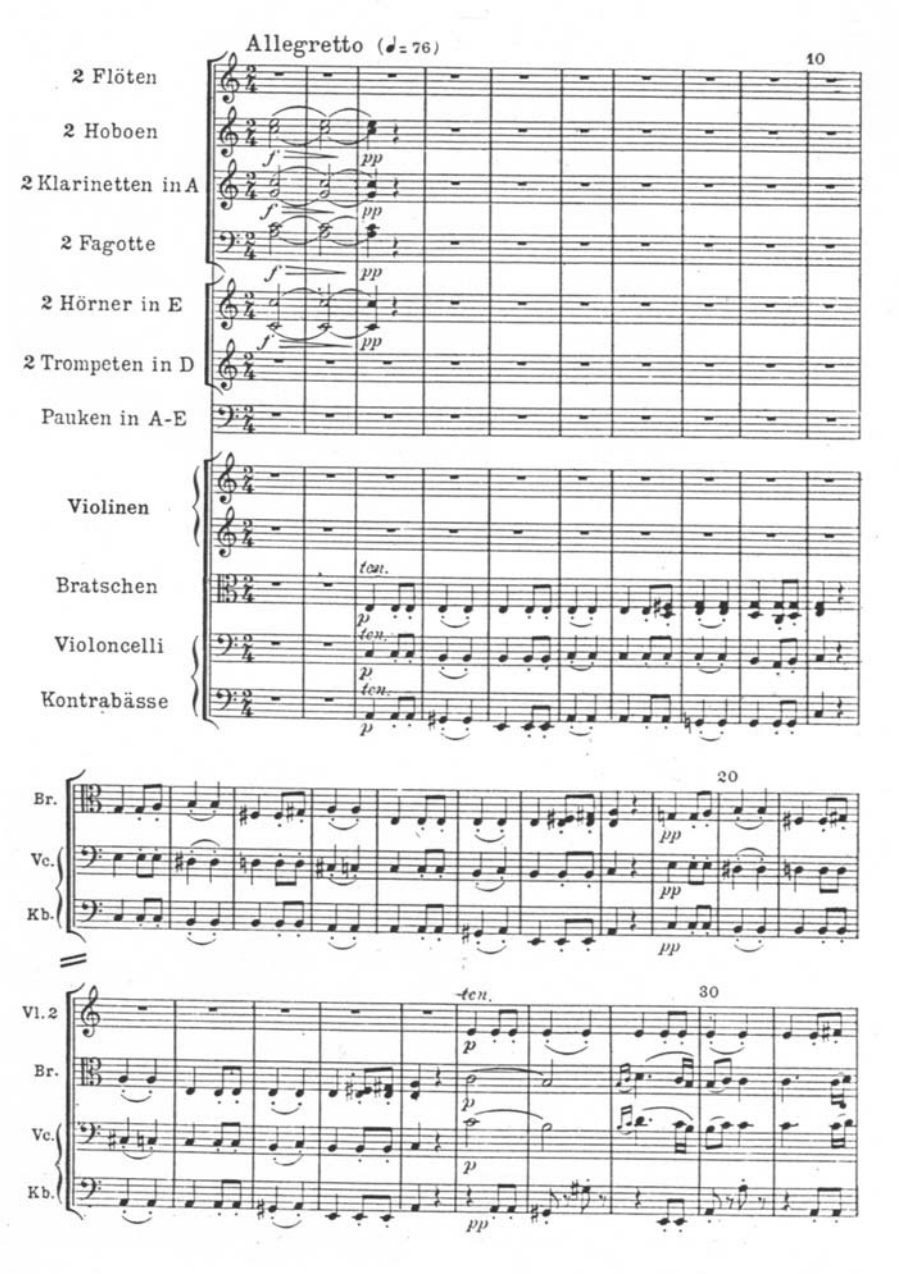


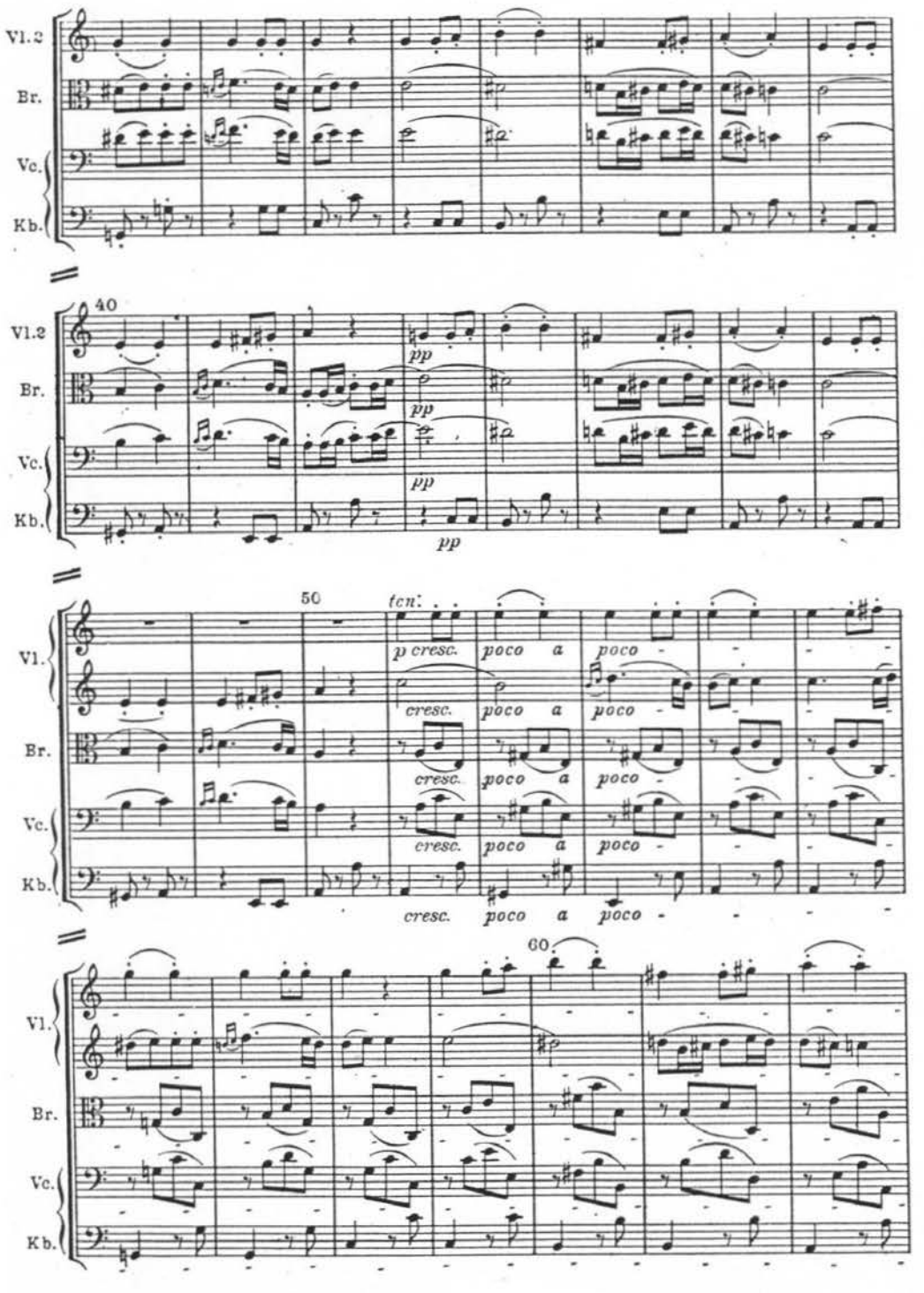

17.
1
con espress.
p
pp
21.
pp
25.
pp
ppp
29.
2
p
32.
f
pp


35.
con espress.
37.
3
f
pp
pp
40.
42.
f
pp
pp
45.
47.
allarg.
dim.
morendo

În muzică primeşte un accent deosebit perechea de concepte: deasupra şi dedesubtul suprafeţei. Debutul părţii a doua a *Simfoniei a VII-a* de Bethoven ilustrează bine această bipolaritate spaţială duală. Acordul de debut, acord minor 6/4 (formulă delta), sugerează în sine plutirea în înalt. Centrul de greutate al sonorităţii se află deasupra, de parcă ar atârna la înălţime această sonoritate interesantă. Acţiunea muzicală se transpune brusc în zona de jos, în registrul adânc al corzilor (vle, vlc 1-2, cb). Piedestalul sonor primeşte un accent deosebit prin faptul că se desfăşoară sub sunetele „ostinato" ale suprafeţei. De-a lungul variaţiilor fundamentul sonor se măreşte foarte tare; linia melodică a suprafeţei sonore ajunge tot mai sus, însă acesta creează un efect de parcă am avansa tot mai adânc, fiind înveliţi de masa sonoră amplificată.

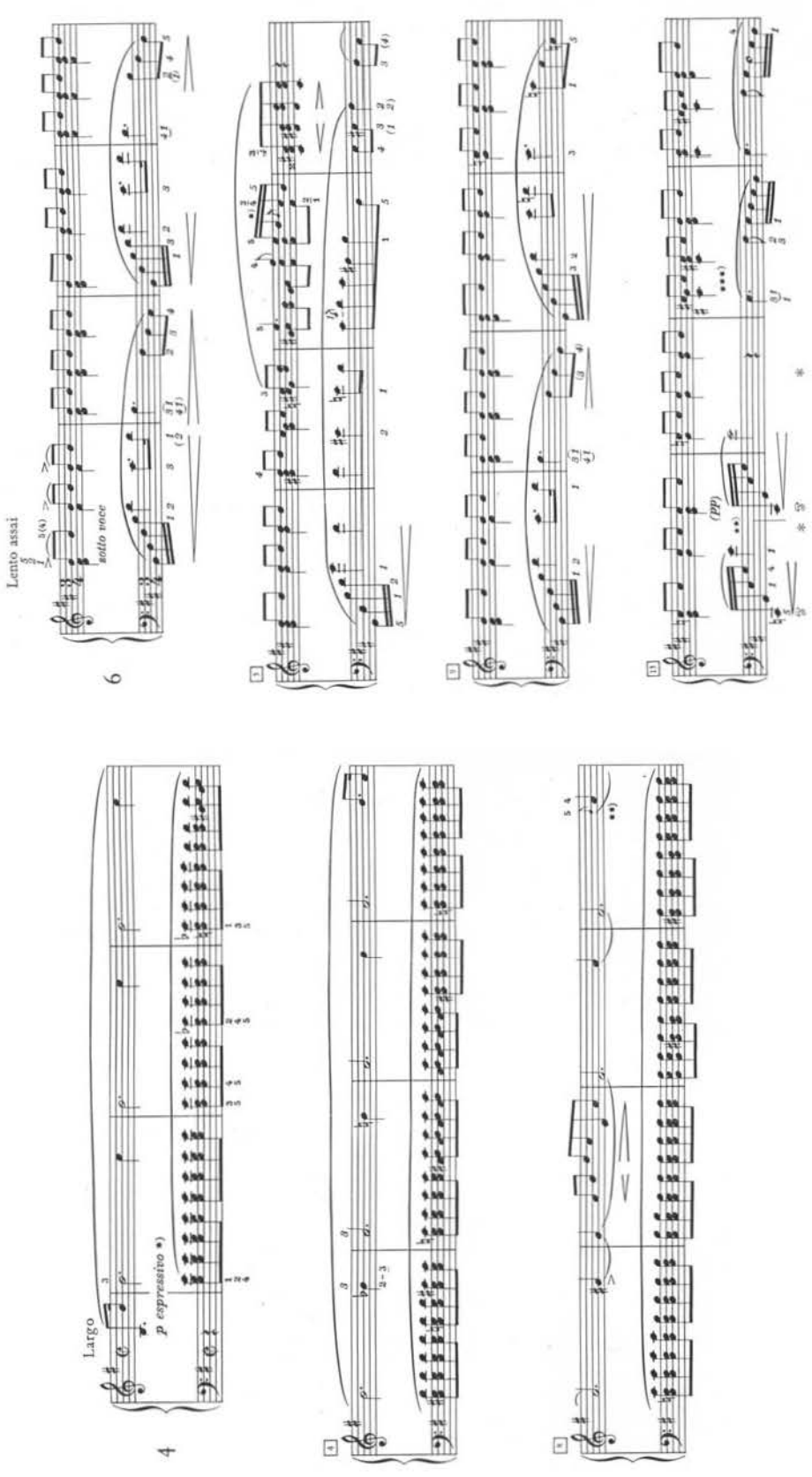
Ex. 8 Beethoven : *Simfonia a VII-a*, partea a doua





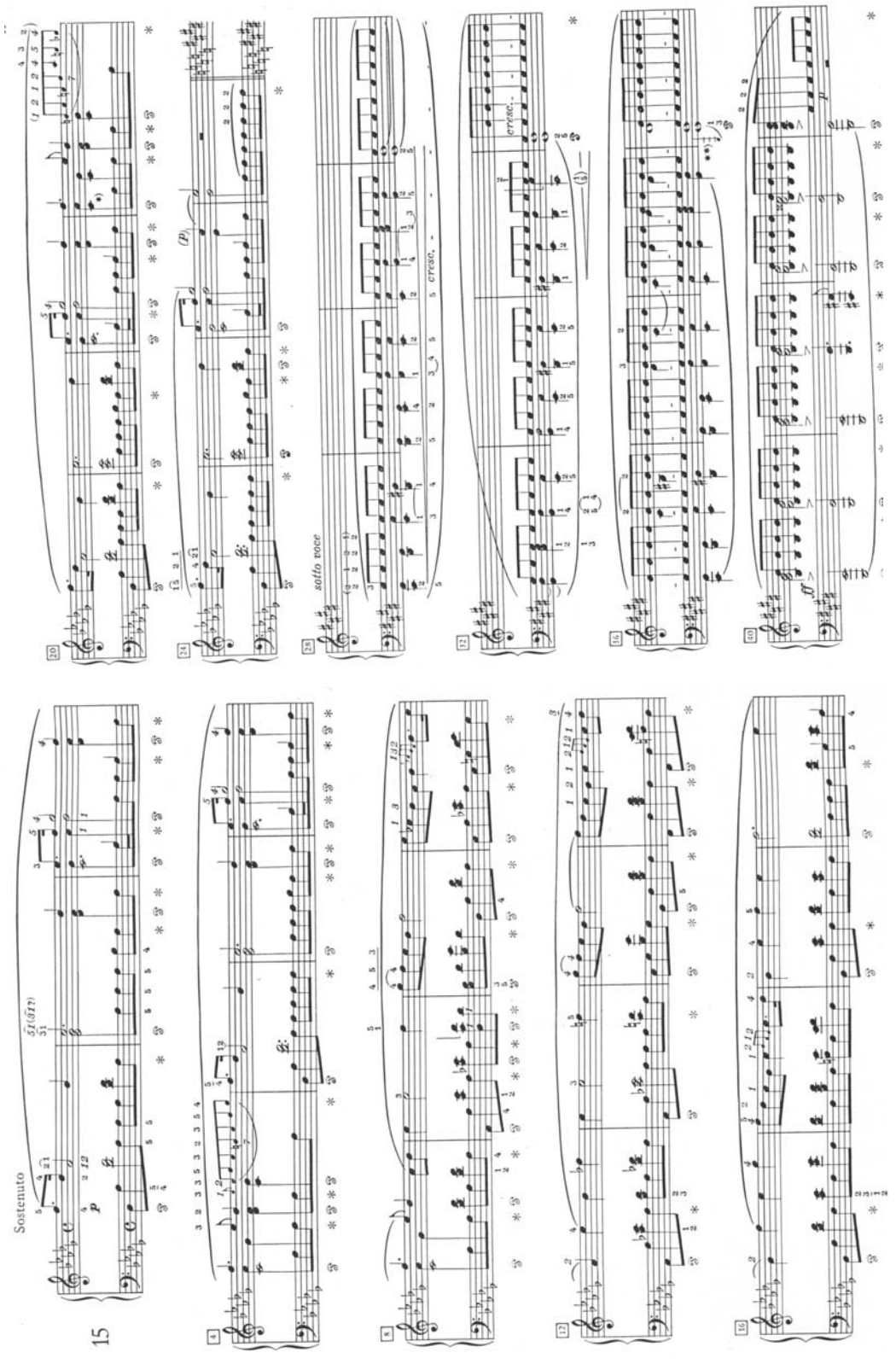
Două preludii pentru pian de Chopin desfăşoară un discurs muzical asemănător situat dedesubtul unei suprafețe. *Preludiul în mi minor* face să sclipească un şir de culori acordice sub suprafața sunetului si, în timp ce *preludiul în si minor* prezintă desfăşurarea sonoră melodică dedesubtul pedalei si:

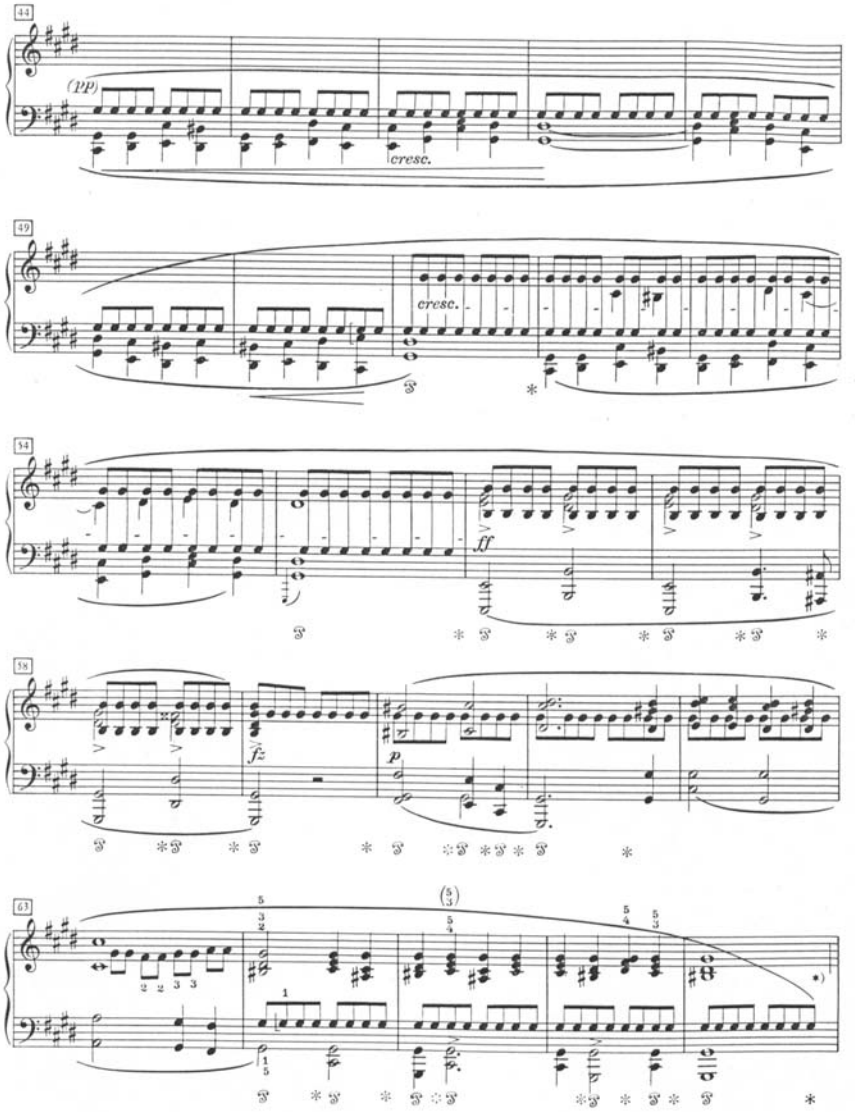
Ex. 9 Chopin : *Preludiile pentru pian* – nr. 4 (mi minor), nr. 6 (si minor)



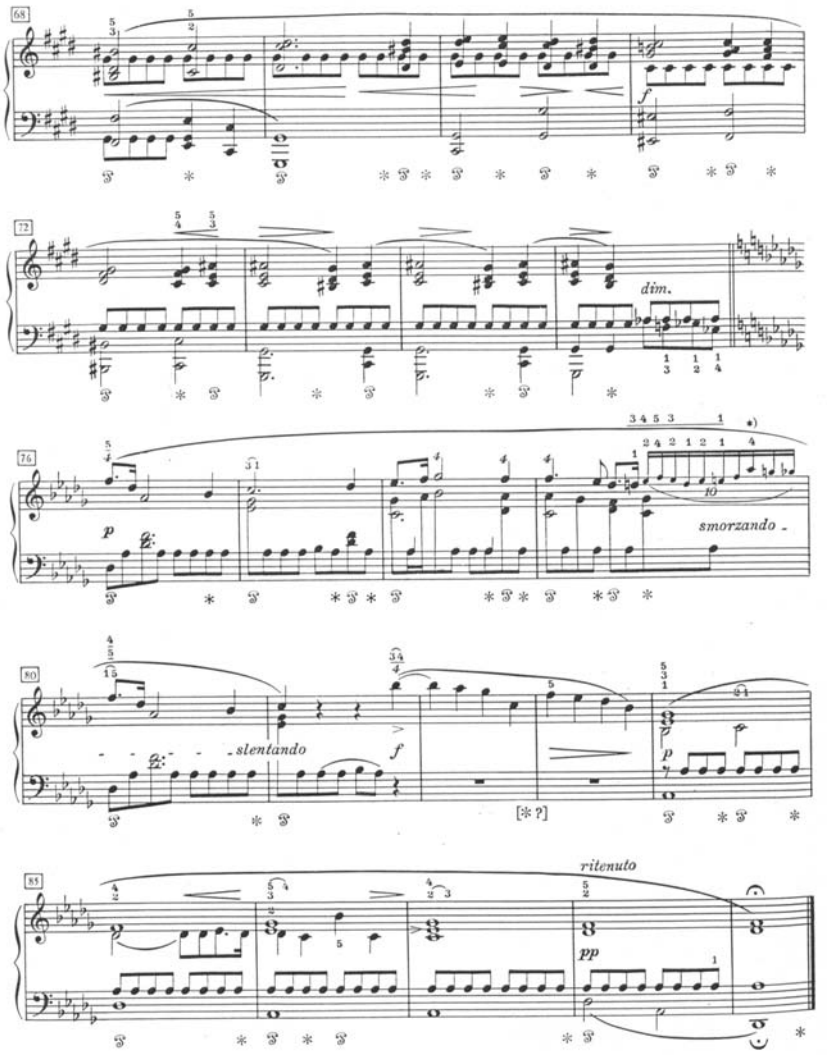
Preludiul în Re b major prezintă în mod demonstrativ alternanţa lumii sonore situate deasupra suprafeţei (prima şi a treia secţiune de formă) cu desfăşurarea acţiunii muzicale dedesubtul suprafeţei (secţiunea de formă mediană), ca o armonizare, o fuziune a expunerii dramaturgice:

Ex. 10 Chopin : *Preludiul pentru pian* – Re b major





*) T. 67/68: Phrasierungsstrich im Exemplar von Chopins Schwester.



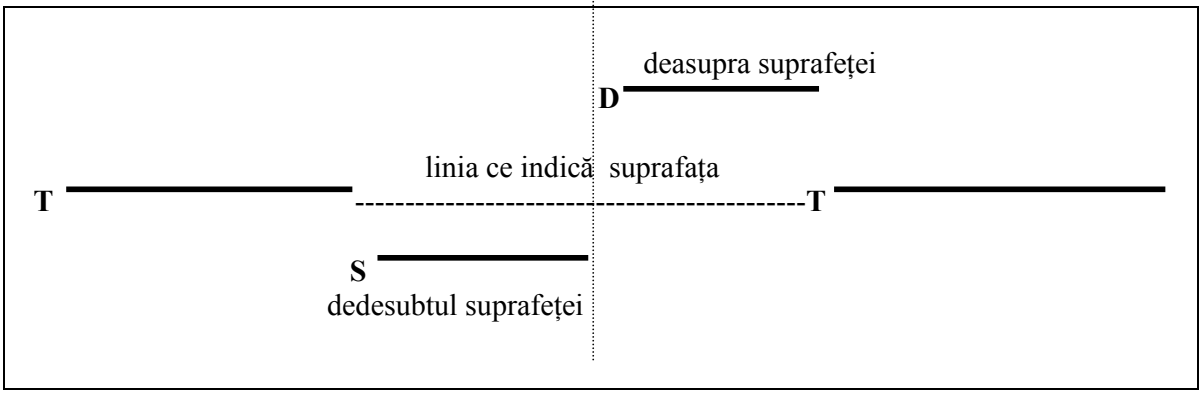
*) M. 67/68: Separation stroke in copy of Chopin's sister.

Armoniile de subdominantă ale celor 12 acorduri ale bătăii orologiului de la miezul nopții din opera *Falstaff* de Verdi, se transformă de asemenea dintr-o „culoare” în alta dedesubtul unei suprafețe (sunetul fa) (vezi exemplul muzical de la pagina 32).

Prin intermediul exemplului anterior am ajuns la cea mai importantă problematică: sistemul de simboluri al desfăşurării lumii subdominantei dedesubtul unei suprafețe, şi al desfăşurării lumii Dominantei deasupra suprafeței.

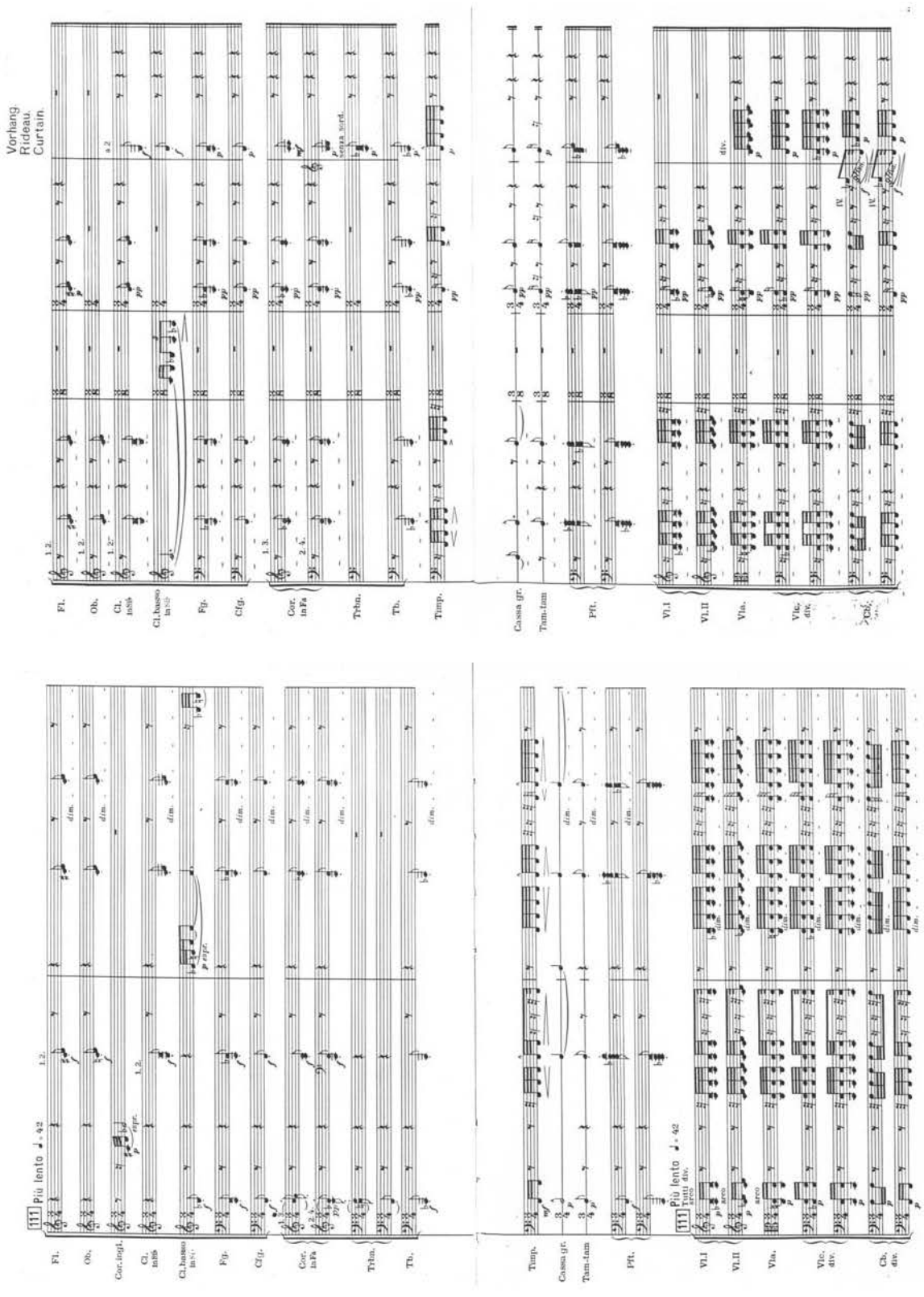
Tonalitatea dominantei în răspunsul tematic (comes) din cadrul expoziției de fugă reprezintă o ridicare față de linia de suprafață a tonalității de bază. Totodată, frecventa „declinație” spre subdominantă a secțiunii de încheiere a fugii simbolizează o scufundare față de linia de suprafață. Însăşi cadența autentică, prin sistemul său de relații **TSDT** reprezintă mişcarea simbolică a scufundării sub nivelul suprafeței şi a ridicării deasupra acesteia:

Fig. 6



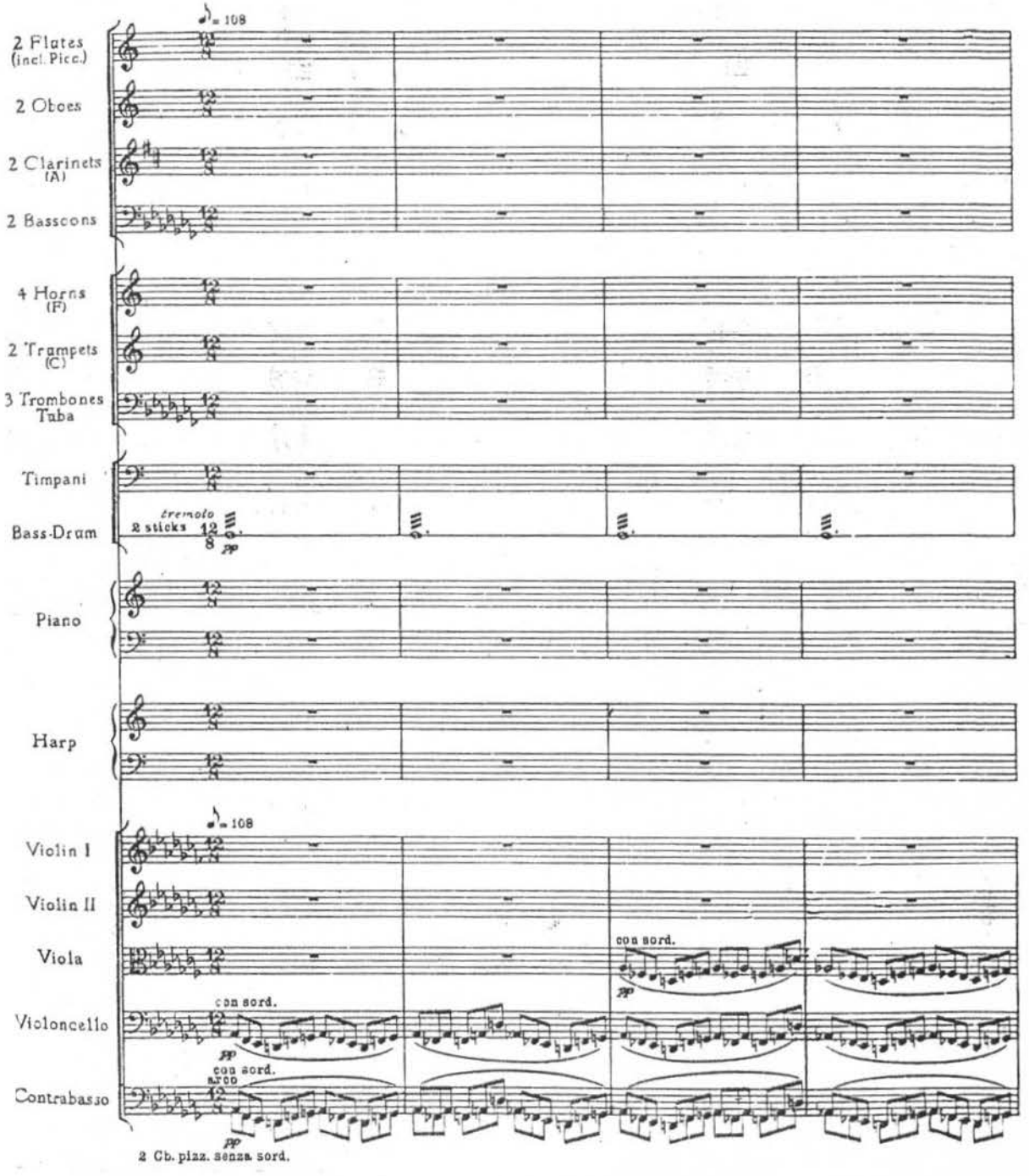
În lucrarea *Mandarinul miraculos* de Bartók, fragmentul de încheiere *Più lento* (în total 6 măsuri) ne indică perceptibil pierderea energetică distrugătoare, de scufundare, a mişcărilor ritmice aflate dedesubtul sunetului re al suprafeței, semnificând momentele finale ale morții mandarinului.

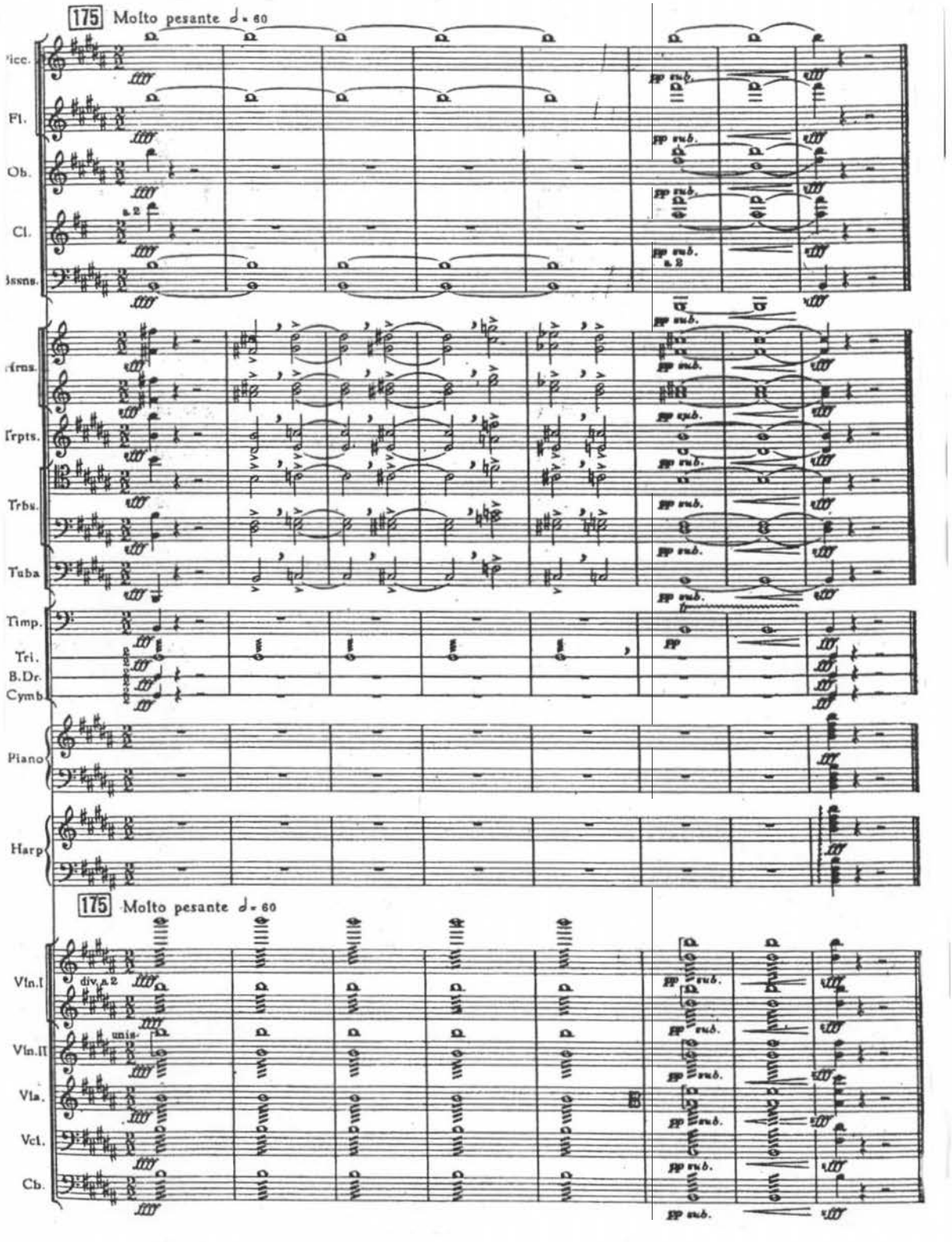
Ex. 11 B. Bartók: ***Mandarinul miraculos***



În final, să analizăm debutul şi încheierea lucrării *Pasărea de foc* (prima şi ultima pagină a partiturii).

Ex. 12 I. Stravinski: *Pasărea de foc*




175 Molto pesante ♩= 60
Picc.
Fl.
Ob.
Cl.
Bssns.
Hrns.
Trpts.
Trbs.
Tuba
Timp.
Tri.
B.Dr.
Cymb.
Piano
Harp
175 Molto pesante ♩= 60
Vln.I
div. a 2
Vln.II
unis.
Vla.
Vcl.
Cb.
a 2
fff
pp sub.

PARTEA 4

DIMENSIUNEA TIMPULUI ÎN CREAȚIA ARTISTICĂ

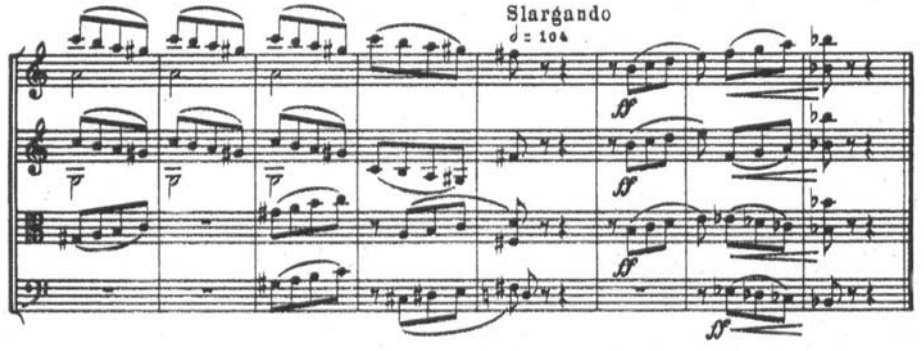
4.1 DURATA FIZICĂ A OPEREI DE ARTĂ

Fiecare operă de artă are un timp fizic măsurabil. O poezie, o nuvelă, un roman, o dramă, în momentul interpretării ei durează un anumit timp: **are dimensiune fizică temporală**. Acest lucru este valabil şi în cazul în care **doar** citim creaţia literară. Un roman putem să-l citim de-a lungul a câteva zile, săptămâni, chiar luni. În acest caz aceasta constituie durata fizică a lucrării, timpul ei cronometrabil. Câte un serial de televiziune poate ţine de-a lungul a câţiva ani, fiecare episod al lui – de obicei de durată temporală egală - fiind o unitate măsurabilă.

Durata creaţiilor artistice plastice – desene, picturi, sculpturi, instalaţii – depinde de observatorul acestora: ea poate ţine de la câteva secunde până la câteva ore. Însă performanţele de artă plastică sunt legate de timp fizic.

Esenţa creaţiei muzicale este constituită de legătura sa temporală: EA EXISTĂ ÎN TIMP. În epoca modernă durata creaţiilor muzicale este dată chiar de compozitorii ei, specificând aceasta în partituri prin minute şi secunde. Sunt compozitori care specifică în partitură doar timpul de ansamblu al lucrării, dar sunt şi compozitori care specifică minuţios şi timpul elementelor componente ale structurii arhitectonice a lucrării. Din rândul acestora face parte de exemplu Béla Bartók. Citǎm în acest sens un fragment de partitură:

Ex. 1a Bartók : *Cvartetul de coarde nr. 5* – specificarea unităţilor de timp de încheiere a părţilor

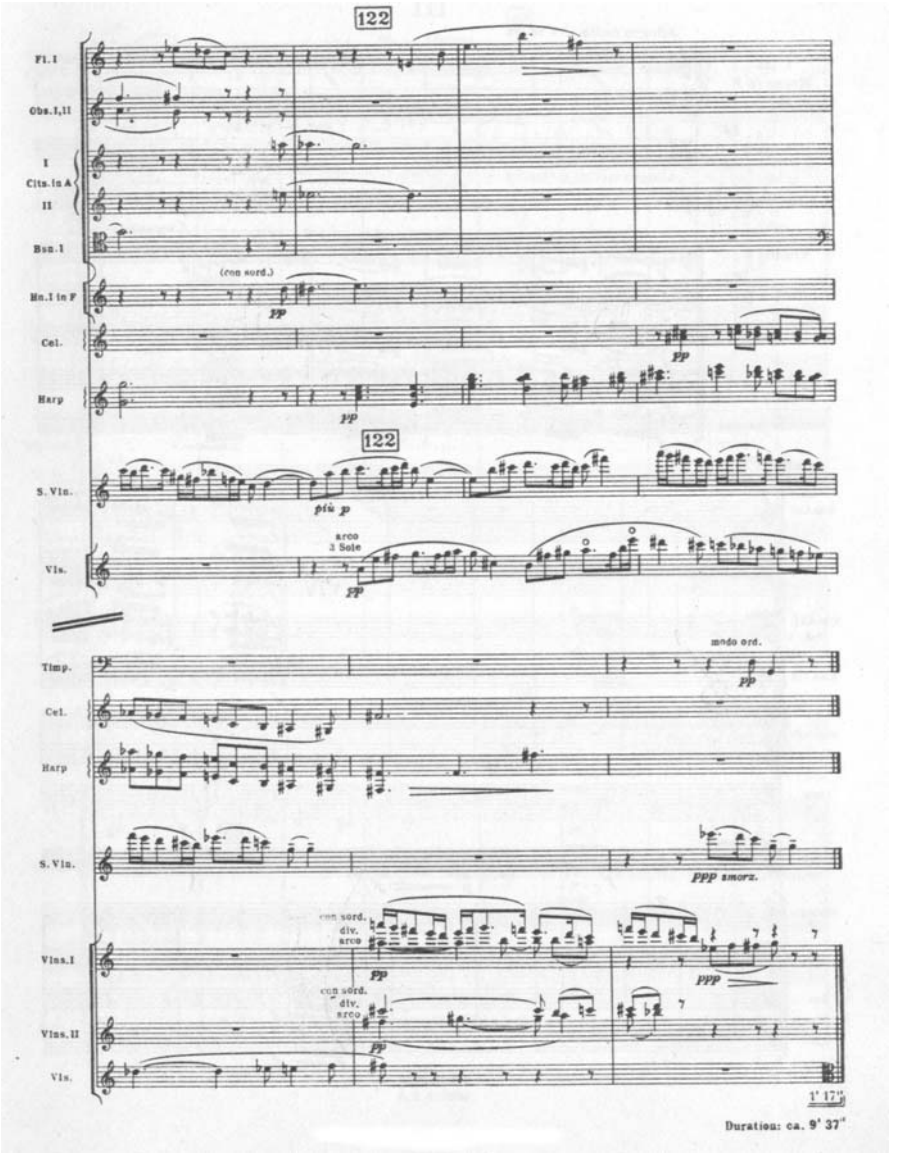


Duration of execution:

- A 6½	F - G 38	L - M 23
A - B 19	G - H 46	M - N 13
B - C 22	H - I 34	N - O 24
C - D 18	I - J 10	O - · 20
D - E 22	J - K 37	6 21½
E - F 37	K - L 12	

I.	7 4½
II.	5 19½
III.	4 36
IV.	4 17½
V.	6 21½
	27 39

Ex. 1b Bartók : *Concertul pentru vioară şi orchestră nr. 2* – o pagină specifică, finalul părții a 2-a



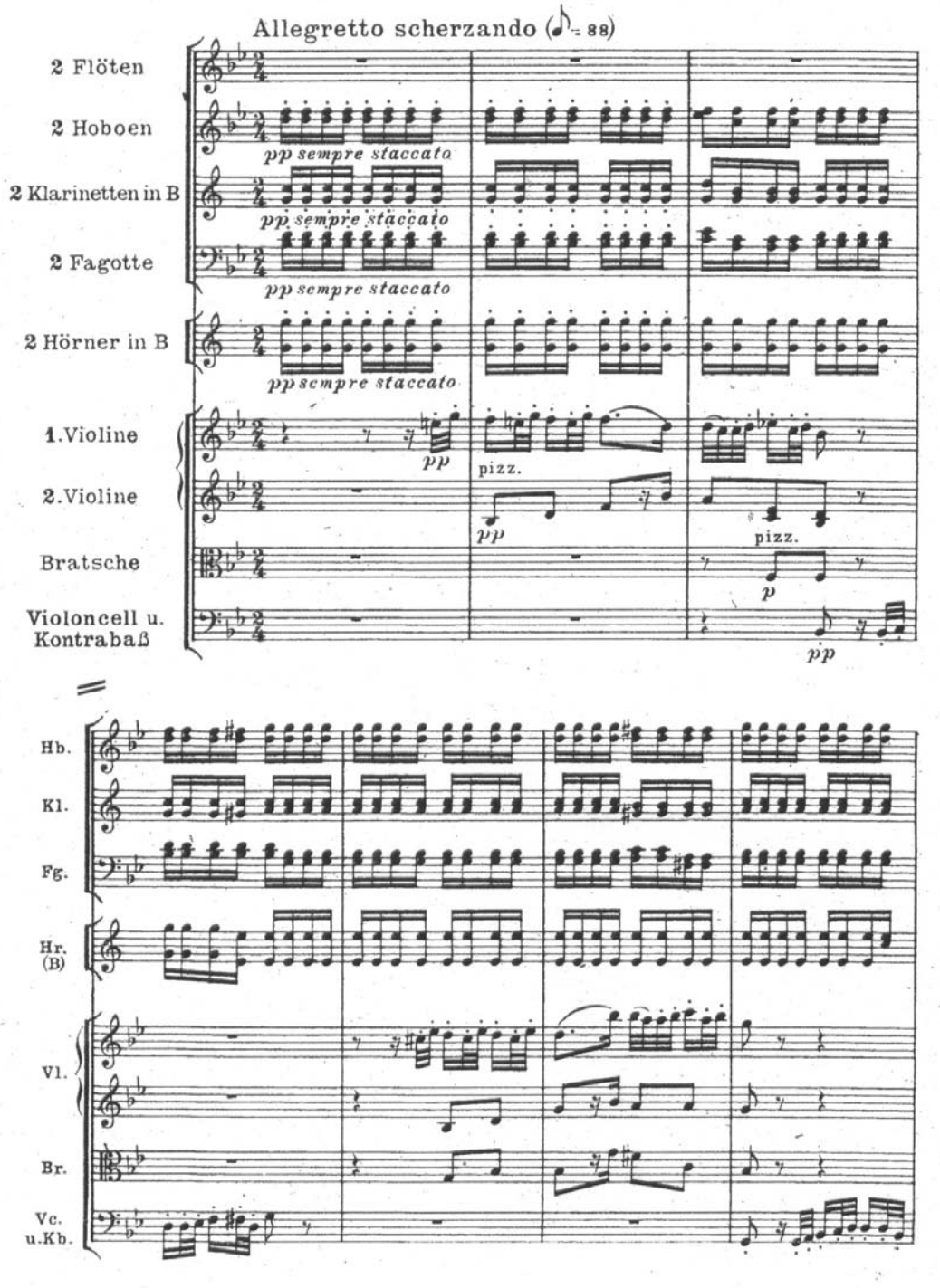
Timpul fizic al creației muzicale depinde de tempo (tempouri). Înaintând spre epoca modernă, compozitorii specifică tot mai grijuliu tempourile, prin indicația numerică **Mälzl**[31] **Metronom** (prescurtarea **MM**), de exemplu ♩ = 60. Unitatea metrică fundamentală poate fi: 𝅝 , 𝅗𝅥 , ♩ , ♪ , eventual chiar 𝅘𝅥𝅯 , referindu-se la unitatea de **pulsație** a procesului muzical. Numărul 60 indică faptul că o pulsație reprezintă o unitate de durata unei secunde. Numărul 72 ne indică faptul că în cadrul unui minut răsună 72 de pulsații, deci valoarea notei ce pulsează este **mai**

[31] Mälzel (Mälzl), Johann Nepomuk (1772 – 1838), a realizat metronomul în 1816 la inițiativa mecanicului D. N. Winkel din Amsterdam.

scurtă decât **o secundă**. Între valorile 60 şi 72 compozitorul poate acorda şi valori intermediare, de pildă: 63, 66, 70 etc.

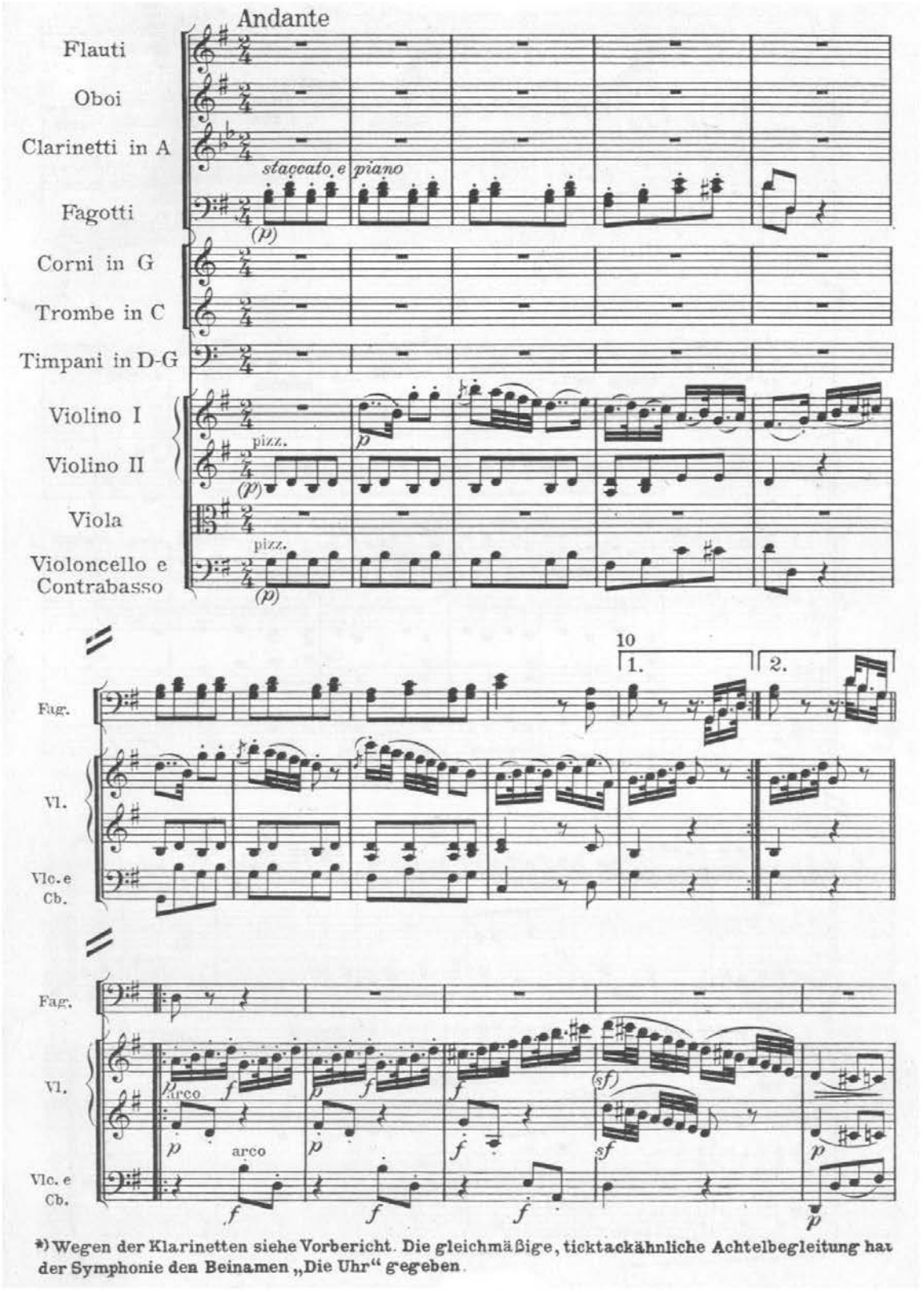
Mälzl a fost contemporan cu Beethoven, iar Beethoven a fost printre primii care au utilizat ca indicaţii de tempo, specificaţiile numerice ale scării MM. Partea a doua a *Simfoniei a VIII –a* face trimitere directă la metronom. Pulsaţia metrică uniformă a părţii, tic–tac – ul metronomic trimite nemijlocit la mecanismul de tip Mälzl.

Ex. 2 Beethoven : *Simfonia a VIII – a,* începutul părţii a 2-a (♪ = 88)



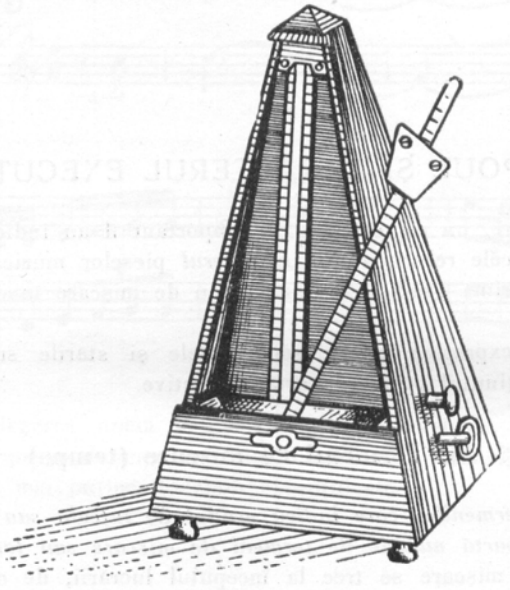
O altă creație cu trimitere la pulsația mecanică a ceasului este *Simfonia Ceasornicul* de J. Haydn.

Ex. 3 Haydn : *Simfonia Ceasornicul,* începutul părții a II-a.



Notația muzicală de-a lungul secolelor a încercat să fixeze cât mai precis doar înălțimea sunetelor şi ritmul. Însă, nu a specificat nici dinamica, nici tempoul. Atunci când au apărut indicațiile de tempo ele au făcut referire mai cu seamă la caracterul procesului muzical şi doar în mod indirect la viteza execuției. *Allegro* – vesel, rapid; *Allegro con brio* – sprinten, repede, cu ardoare; *Allegro con fuoco* – repede cu înfocare; *Allegro vivace* – foarte repede, sprinten; *Allegretto* – repejor; *Allegrissimo* – cel mai repede, etc. *Andante* – în pas, mergând; *Andante cantabile* – melodios, cantabil, în tempo *andante*; *Andantino* – repejor, etc. *Adagio* – rar, interiorizat.

Ex. 4



Indicația metronomică se pune la începutul piesei muzicale sau la schimbarea tempoului. De exemplu: M.M. ♩ = 60 sau M.M. ♩ = 80 etc., ceea ce înseamnă că în primul caz vom executa 60 de pătrimi pe minut, deci ♩ = $\frac{1}{60}$ dintr-un minut, iar în al doilea caz vom executa 80 de pătrimi pe minut, deci ♩ = $\frac{1}{80}$ dintr-un minut.

Obs. În cazul în care nu este dată unitatea pulsației de bază, atunci interpretul trebuie s-o stabilească pornind de la muzică, aplicând acesteia, în tempoul dorit, numărul de pulsație potrivit de pe scara metronomului Mälzel. În creațiile din Baroc (de exemplu în muzica lui Bach) nu sunt date nici tempoul, nici durata, ambele (subînțelegând şi pulsația de bază a lucrării) trebuie să fie stabilite de interpret.

Limba italiană	Indicația metronomică aproximativă	Limba română	Limba rusă	Limba germană	Limba franceză
Largo	40—46	lărg, foarte rar	**широко**	**sehr breit**	**largement**
Lento	46—52	lent, lin, domol	**медленно**	**langsam**	**lentement**
Adagio	52—56	rar, așezat, liniștit	**медленно**	**mässig, langsam**	**moins lent que lento**
Larghetto	56—63	rărișor	**немного скорее, чем Largo**	**breit**	**moins lent que largo**

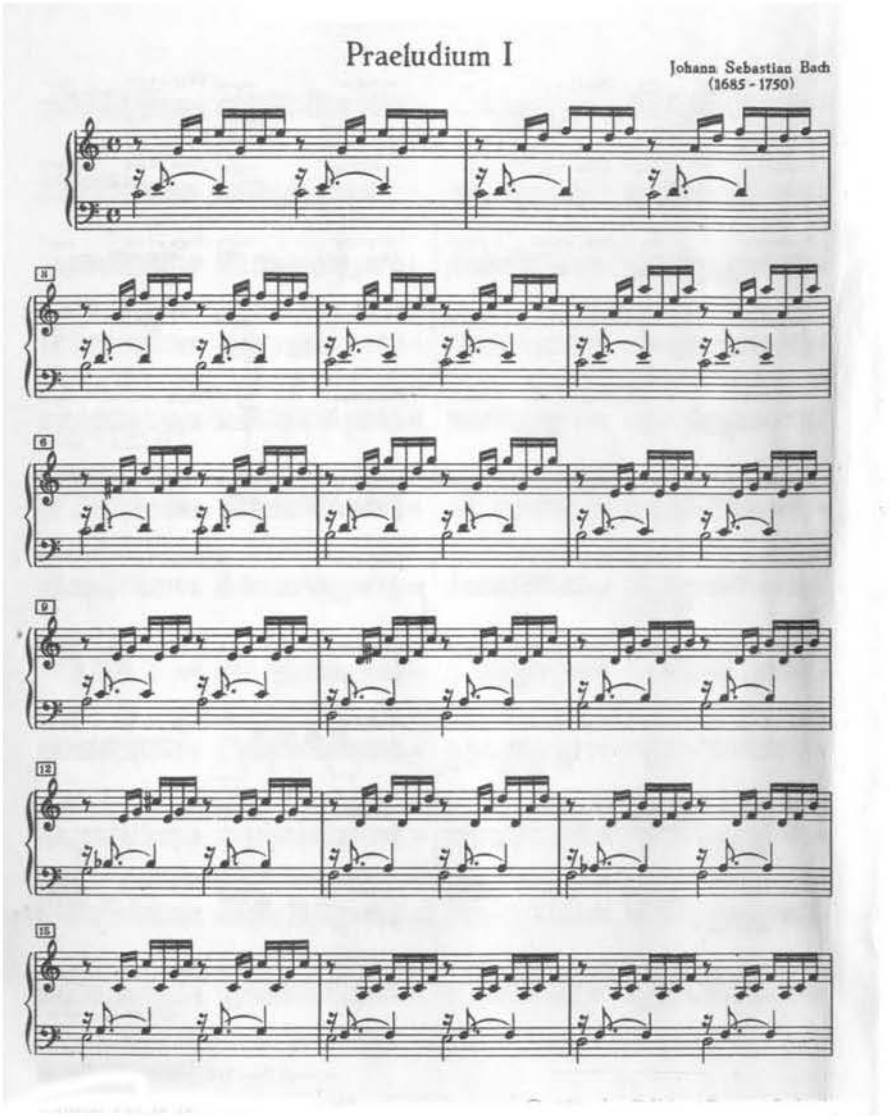
Mișcările mijlocii sînt redate prin termenii:

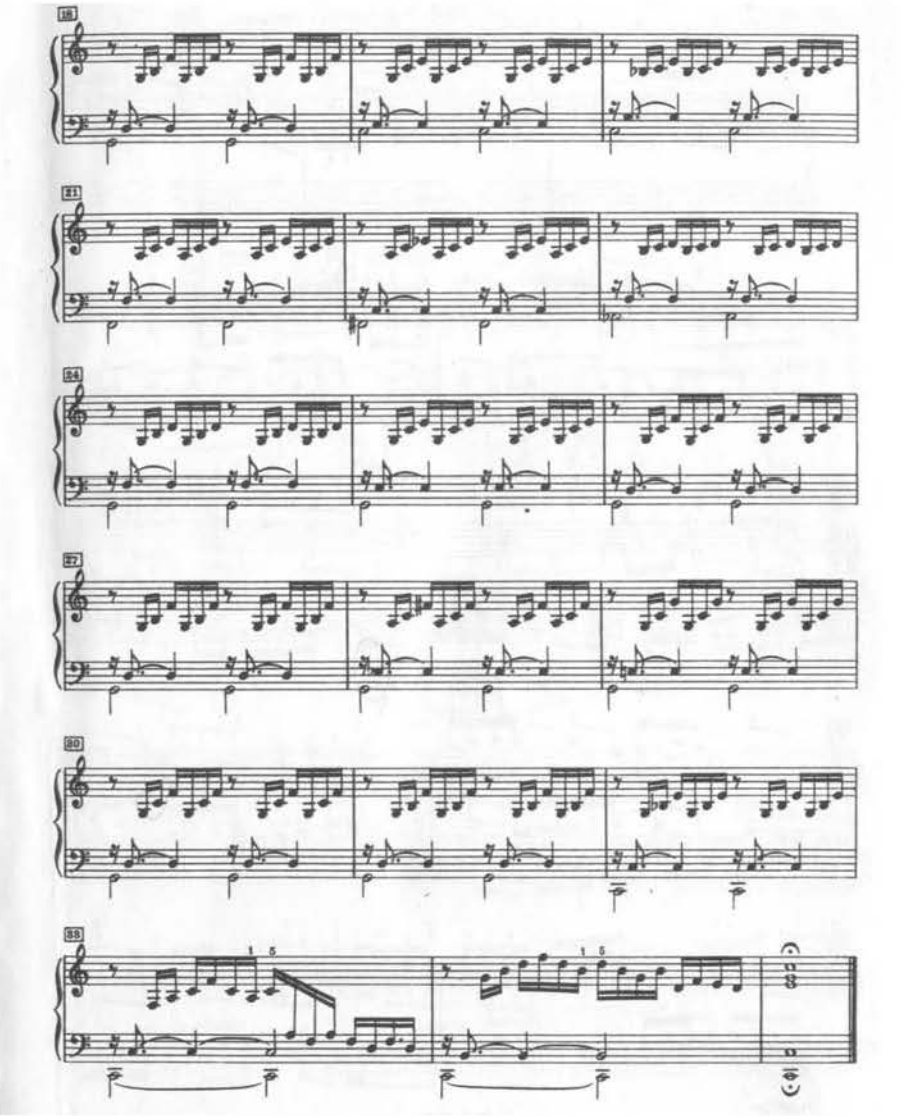
Limba italiană	Indicația metronomică aproximativă	Limba română	Limba rusă	Limba germană	Limba franceză
Andante	63— 66	„mergînd" potrivit de rar	**умеренно**	**gehend**	**en allant**
Andantino	66— 72	ceva mai repede decît Andante	**несколько скорее, чем Andante**	**ein wenig bewegt als Andante**	**moins lentement que l'andante**
Moderato	80— 92	moderat, potrivit	**умеренно**	**mässig**	**modéré**
Allegretto	104—112	repejor, puțin mai rar decît Allegro	**довольно оживленно**	**etwas lebhaft**	**moins vif que l'allegro**

Mișcările repezi sînt redate prin termenii:

Limba italiană	Indicația metronomică aproximativă	Limba română	Limba rusă	Limba germană	Limba franceză
Allegro	120—138	repede	**скоро**	**schnell**	**gai**
Vivace	152—168	iute, viu	**живо**	**lebhaft**	**vivement**
Presto	176—192	foarte repede	**быстро**	**eilig**	**pressé**
Prestissimo	200—208	cît se poate de repede	**очень быстро**	**äusserst schnell**	**très pressé**

Exercițiu: Stabiliți tempoul, pulsația de bază, şi durata *Preludiului în Do major*, din *Clavecinul bine temperat*, vol. I, de J.S. Bach, precum şi a variantei de prelucrare a acestui preludiu de către Ch. Gounod. (vezi lucrările anexate capitolului de față).

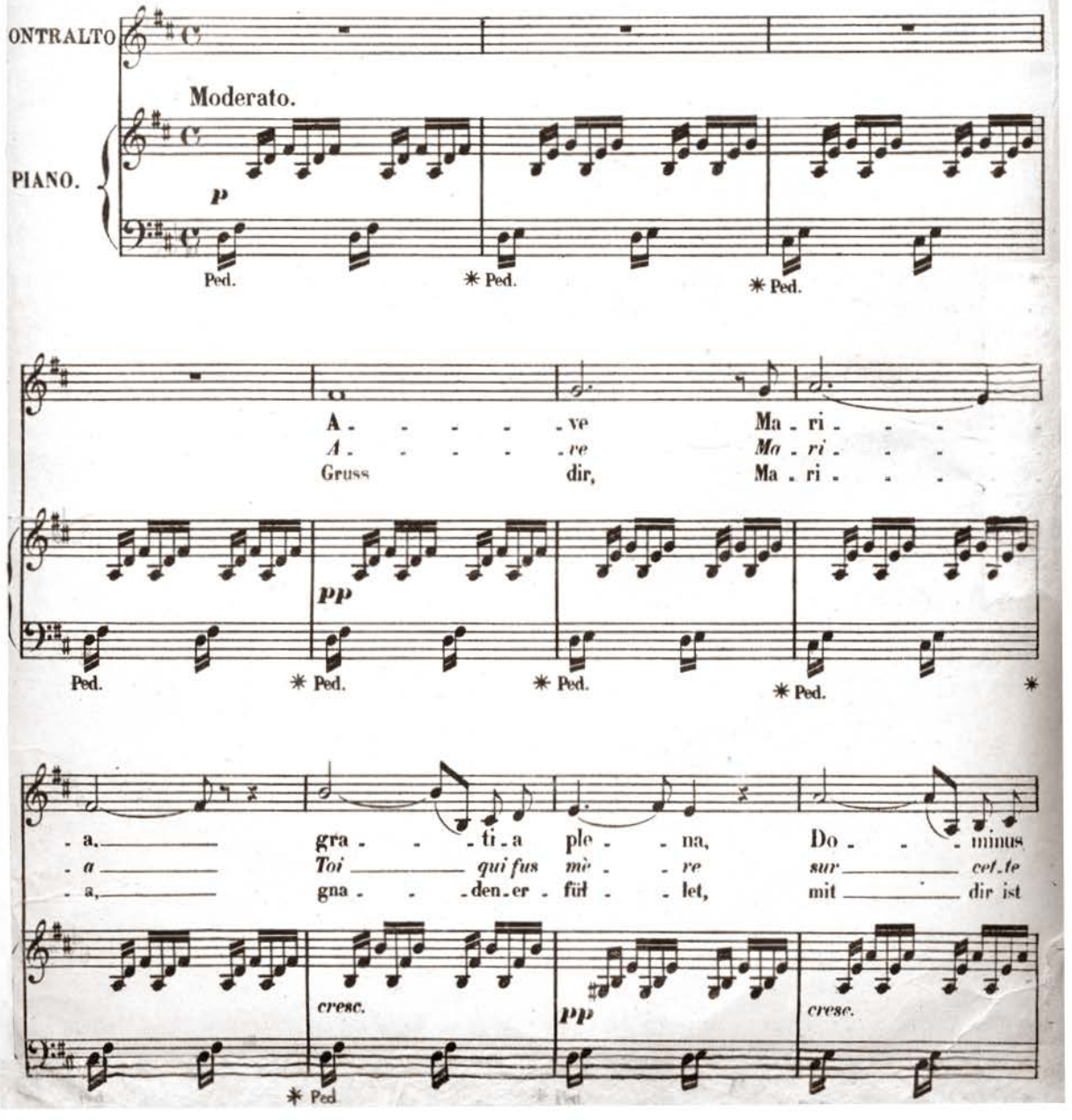

Praeludium I
Johann Sebastian Bach
(1685 - 1750)

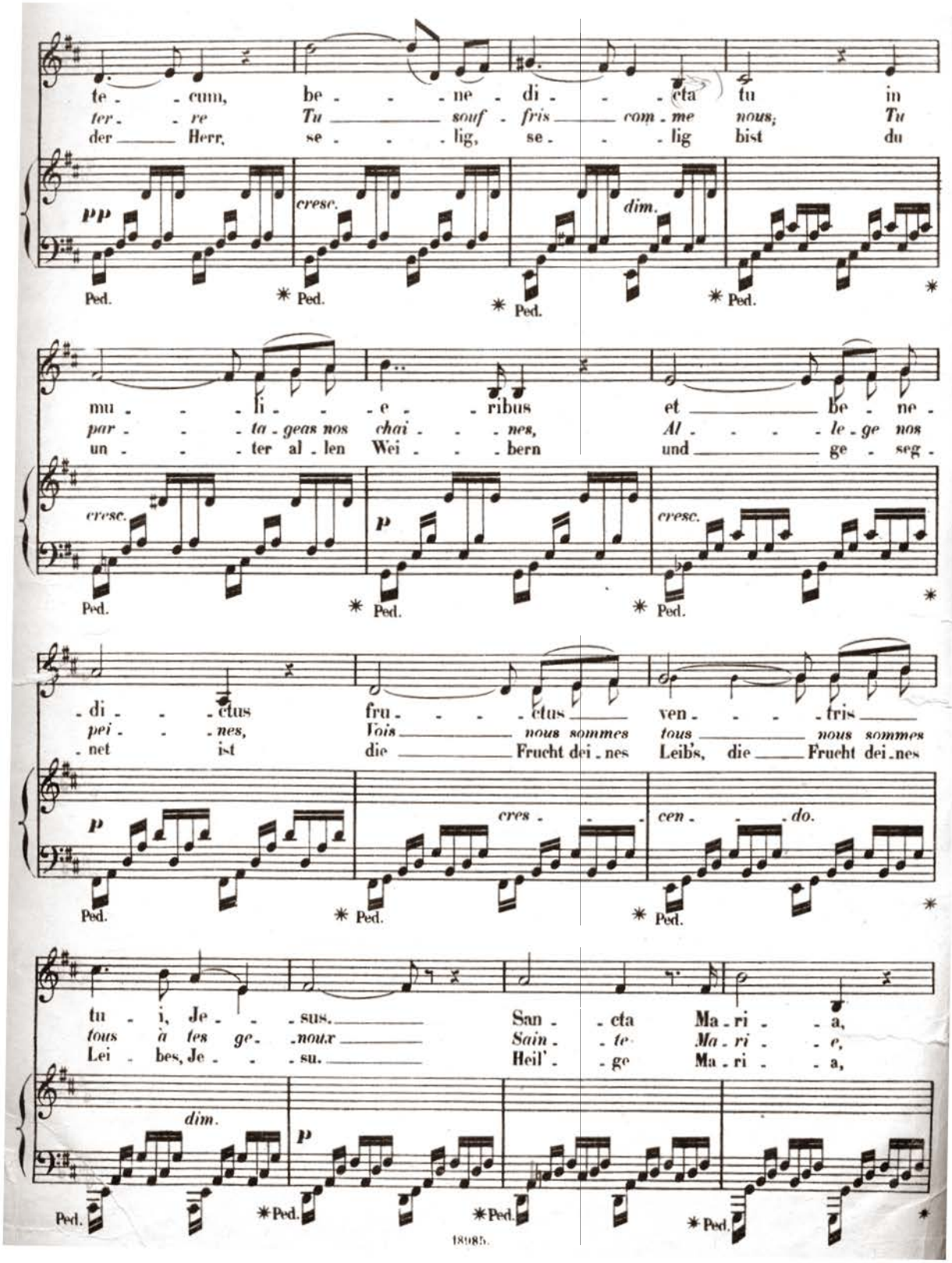


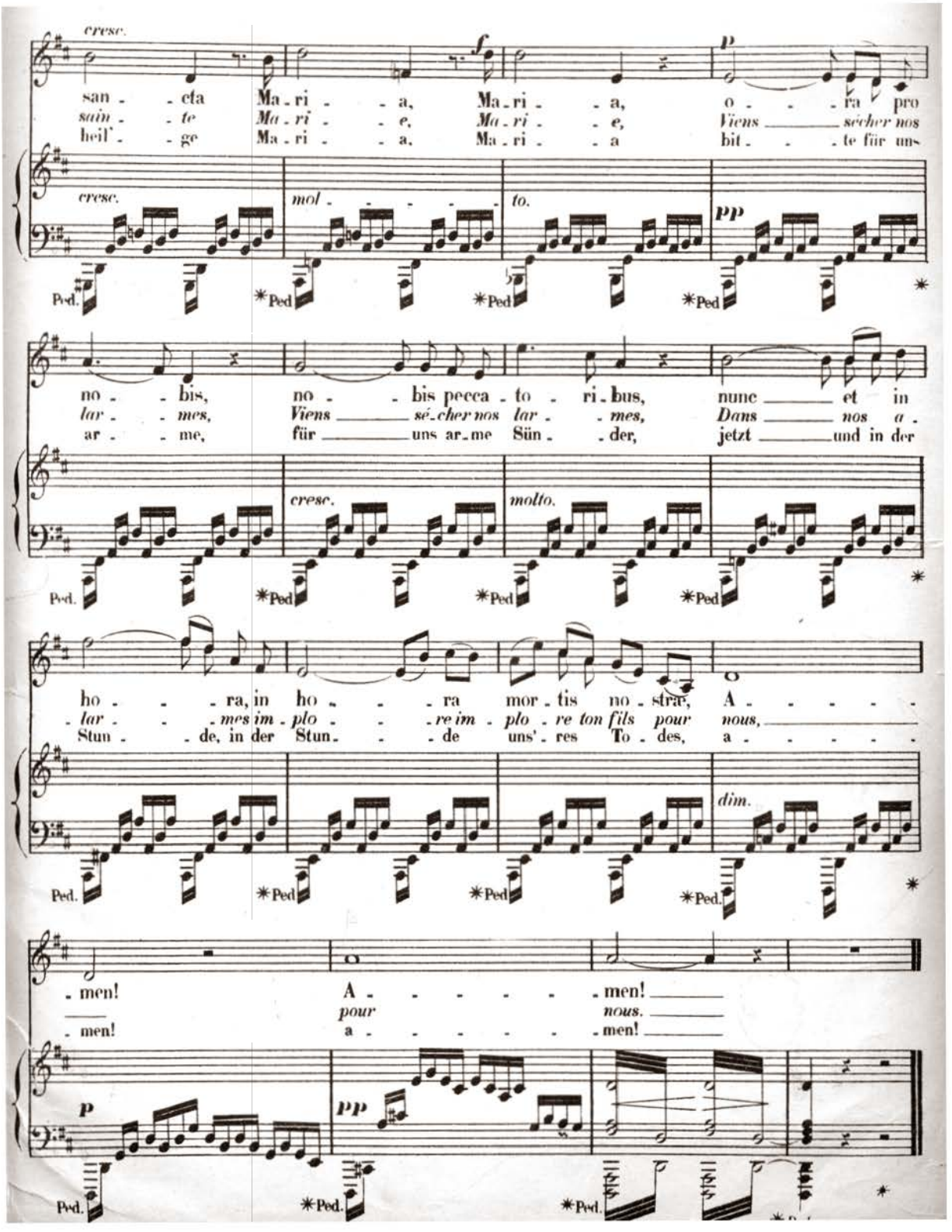
AVE MARIA

MÉLODIE RELIGIEUSE ADAPTÉE AU 1er PRÉLUDE DE J. S. BACH

par CHARLES GOUNOD

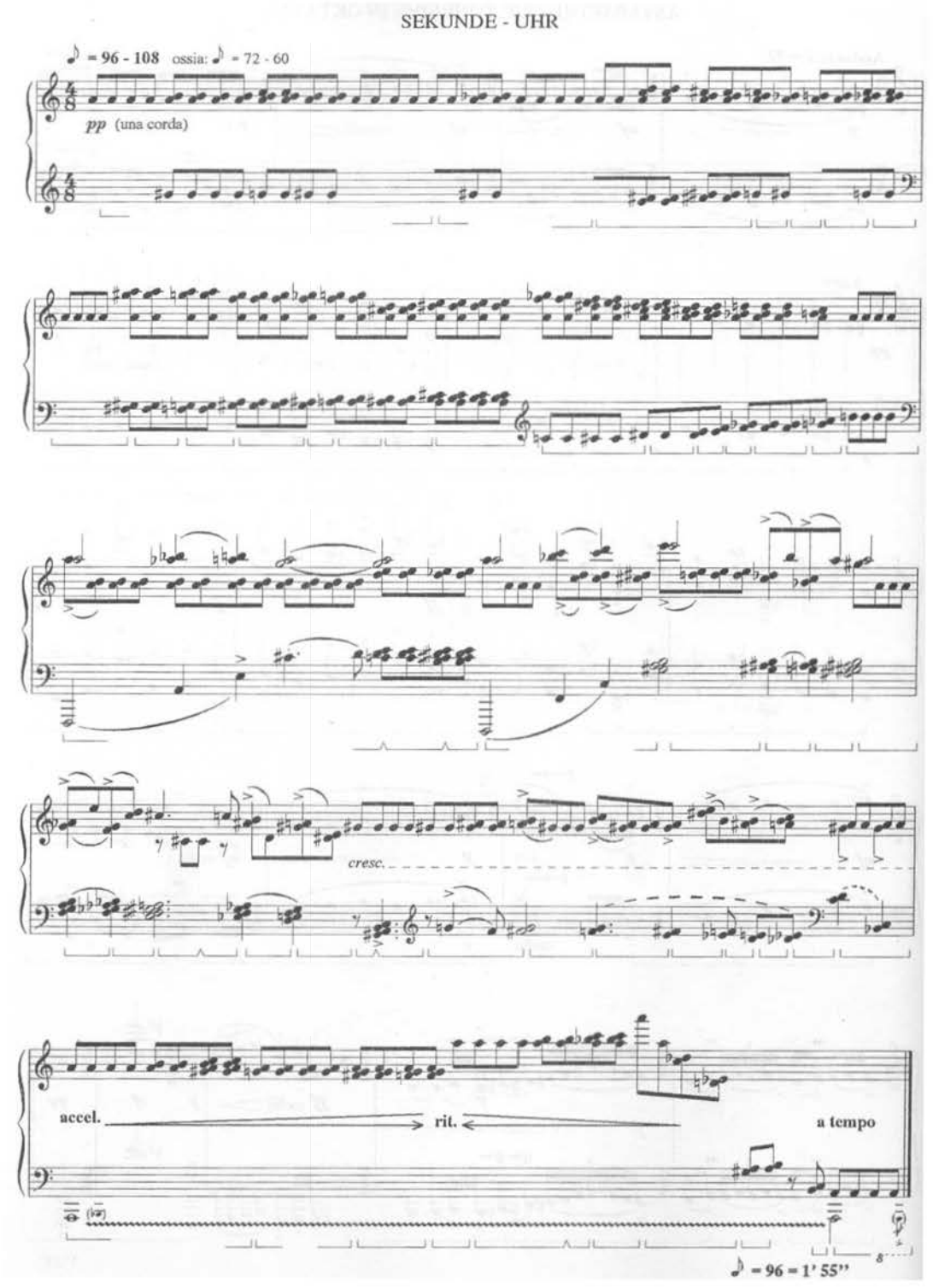

ONTRALTO
Moderato.
PIANO.
p
Ped.
✱ Ped.
✱ Ped.
A - - - - - ve Ma - ri - - -
A - - - - - ve Ma - ri - - -
Gruss dir, Ma - ri - - -
pp
Ped.
✱ Ped.
✱ Ped.
✱ Ped.
✱
- a, gra - - - ti - a ple - - na, Do - - - minus
- a Toi qui fus mè - re sur cet - te
- a, gna - - - den - er - für - - let, mit dir ist
cresc.
pp
cresc.
✱ Ped


te - cum, be - ne - di - cta tu in
ter - re Tu souf - fris com - me nous; Tu
der Herr, se - lig, se - lig bist du
pp
cresc.
dim.
Ped.
mu - li - e - ribus et be - ne -
par - ta - geas nos chai - nes, Al - le - ge nos
un - ter al - len Wei - bern und ge - seg -
cresc.
p
di - ctus fru - ctus ven - tris
pei - nes, Vois nous sommes tous nous sommes
net ist die Frucht dei - nes Leibs, die Frucht dei - nes
cres - cen - do.
tu i, Je - sus. San - cta Ma - ri - a,
tous à tes ge - noux Sain - te Ma - ri - e,
Lei - bes, Je - su. Heil' - ge Ma - ri - a,
dim.
18985.

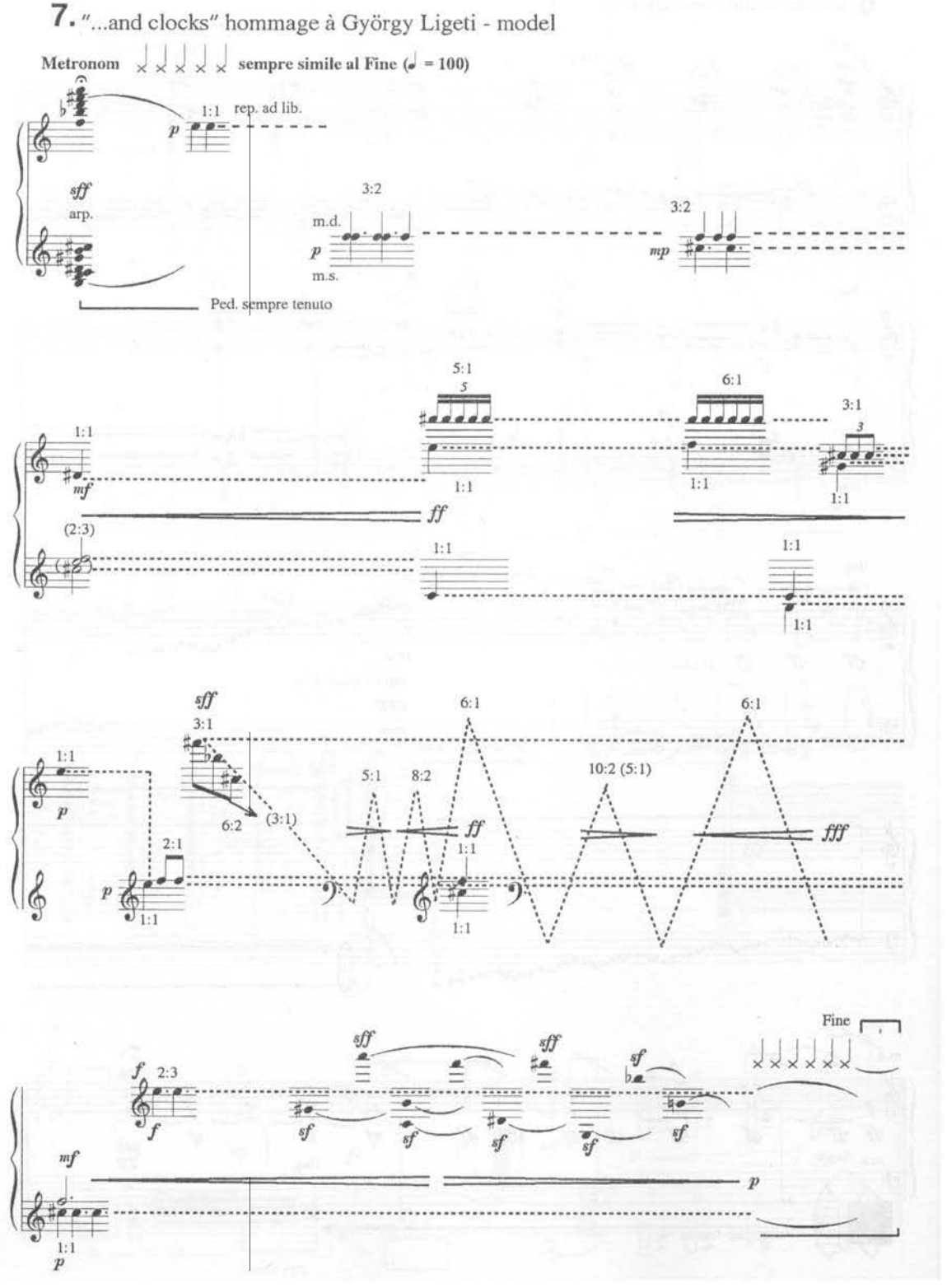

cresc.
f
p
san - cta Ma - ri - a, Ma - ri - a, o - ra pro
sain - te Ma - ri - e, Ma - ri - e, Viens sécher nos
heil' - ge Ma - ri - a, Ma - ri - a bit - te für uns
cresc.
mol - to.
pp
Ped. *Ped *Ped *Ped
no - bis, no - bis pecca - to - ri - bus, nunc et in
lar - mes, Viens sé - cher nos lar - mes, Dans nos a -
ar - me, für uns ar - me Sün - der, jetzt und in der
cresc.
molto.
Ped. *Ped *Ped *Ped
ho - ra, in ho - ra mor - tis no - stræ, A - - - - -
lar - mes im - plo - re im - plo - re ton fils pour nous, - - - - -
Stun - de, in der Stun - de uns' - res To - des, a - - - - -
dim.
Ped. *Ped *Ped *Ped.
- men! A - - - - - men!
pour nous.
- men! a - - - - - men!
p
pp
Ped. *Ped. *Ped.

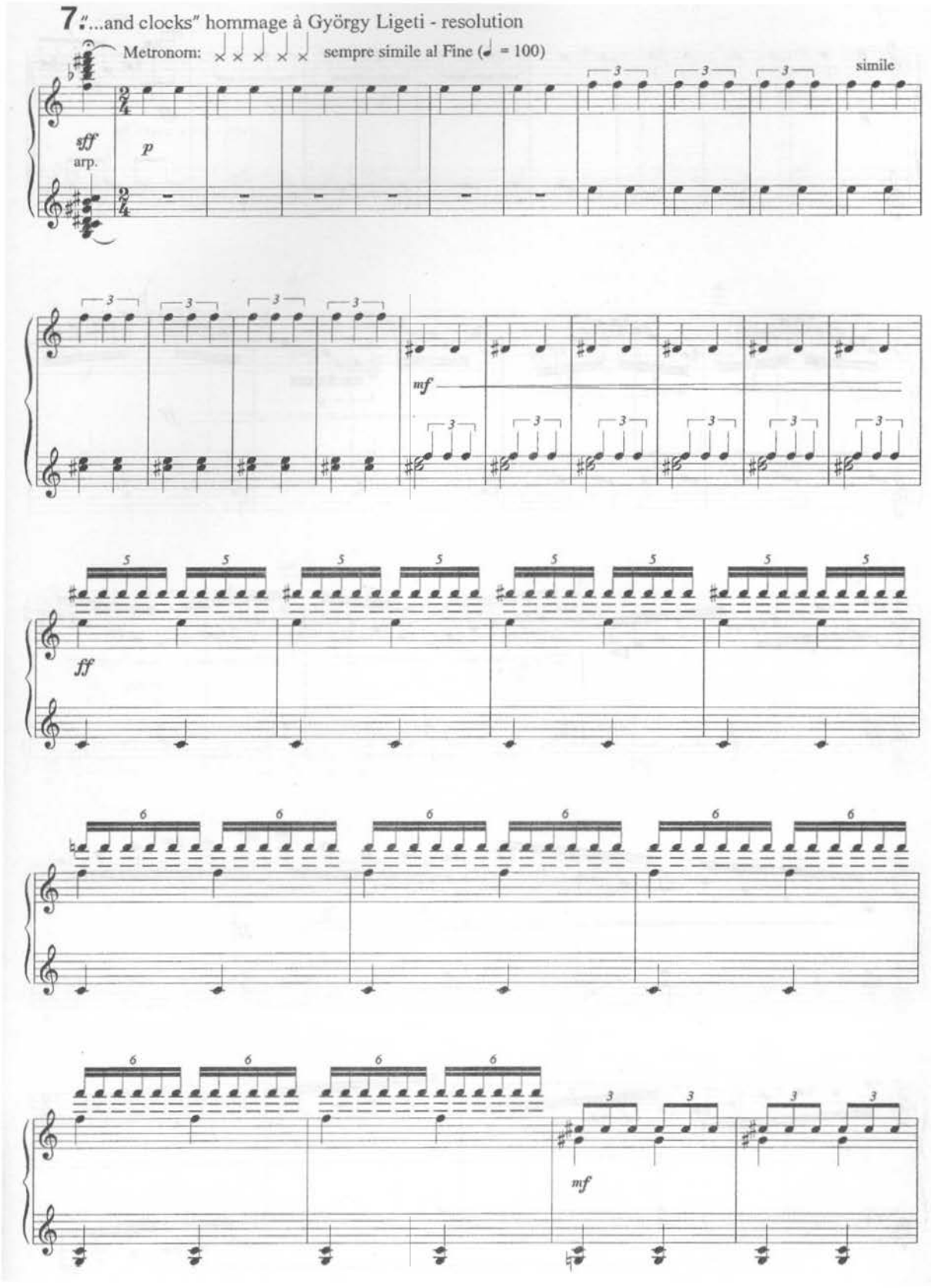
Utilizarea metronomului apare şi în muzica modernă. Reliefarea pulsaţiei de secundă, şi anume prin intermediul bătăilor tic-tac ale metronomului, în paralel cu **timpul fizic sonor** poate constitui un element funcţional jucăuş al unei lucrări muzicale. Citǎm două exemple:

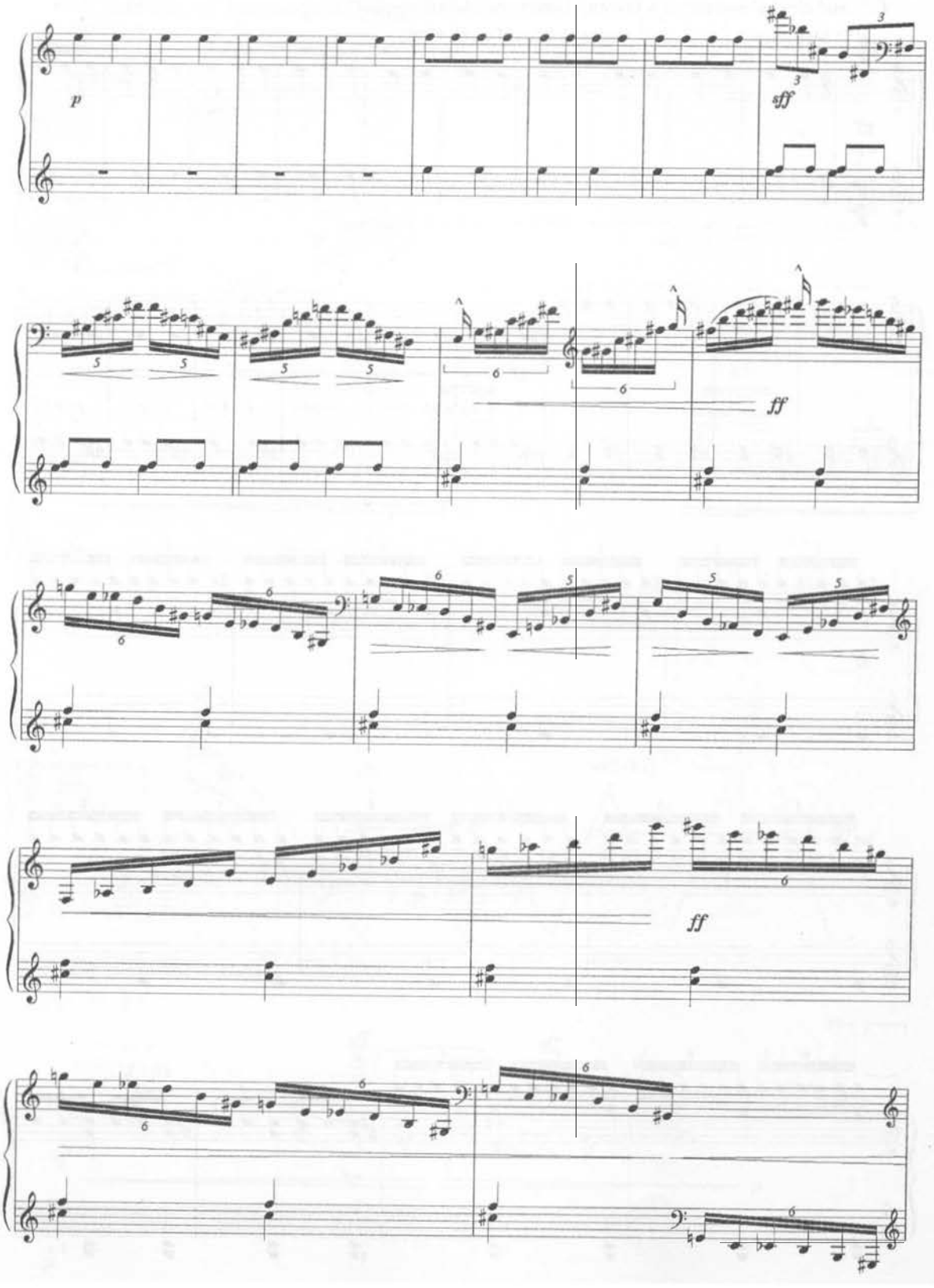
Ex. 5a Eduard Terényi : ***Pianoplaying IV, nr. 2, Sekunde – Uhr***

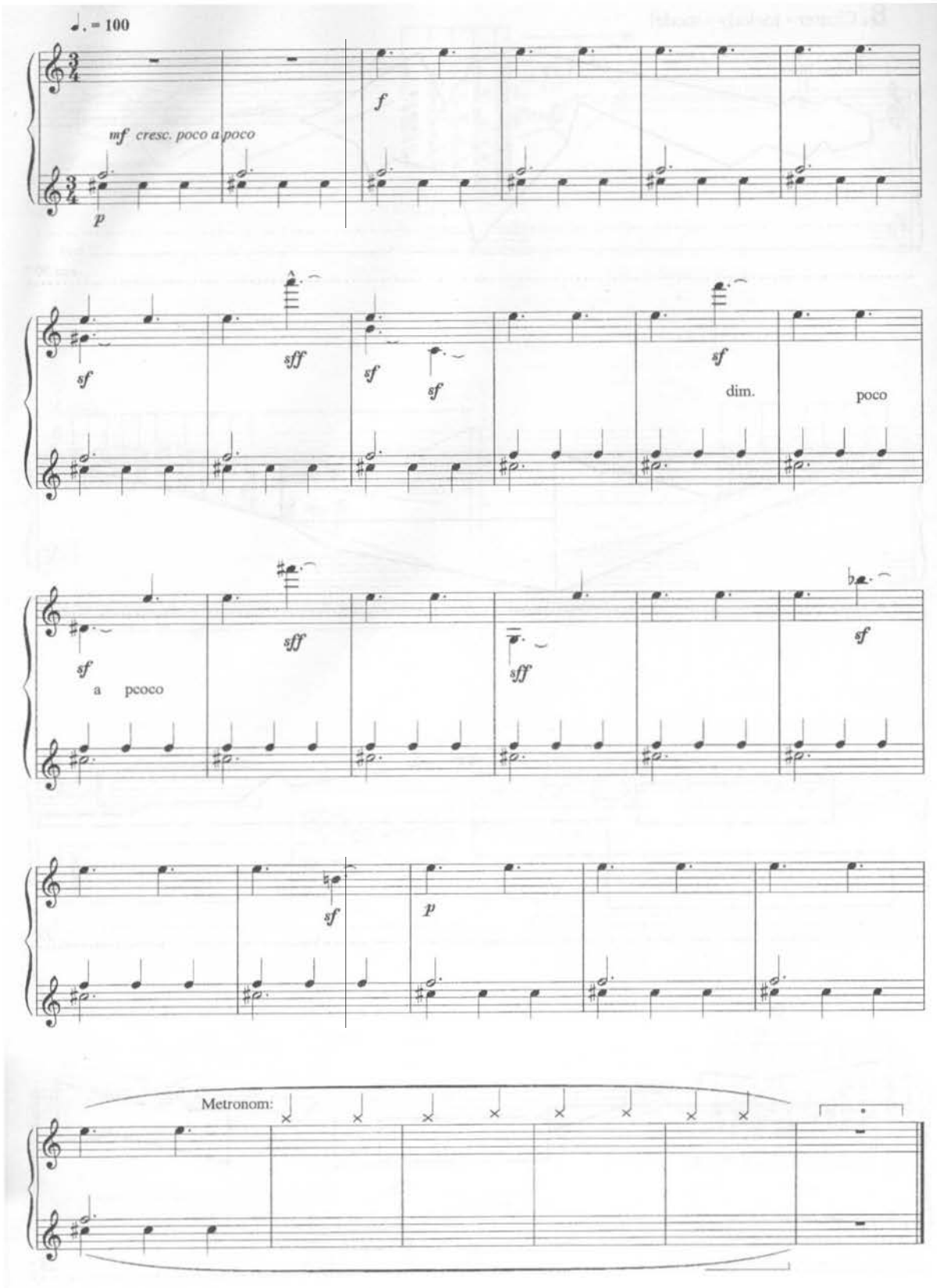


Ex. 5b Eduard Terényi : *Pianoplaying VI, nr. 7, „...and clocks"*



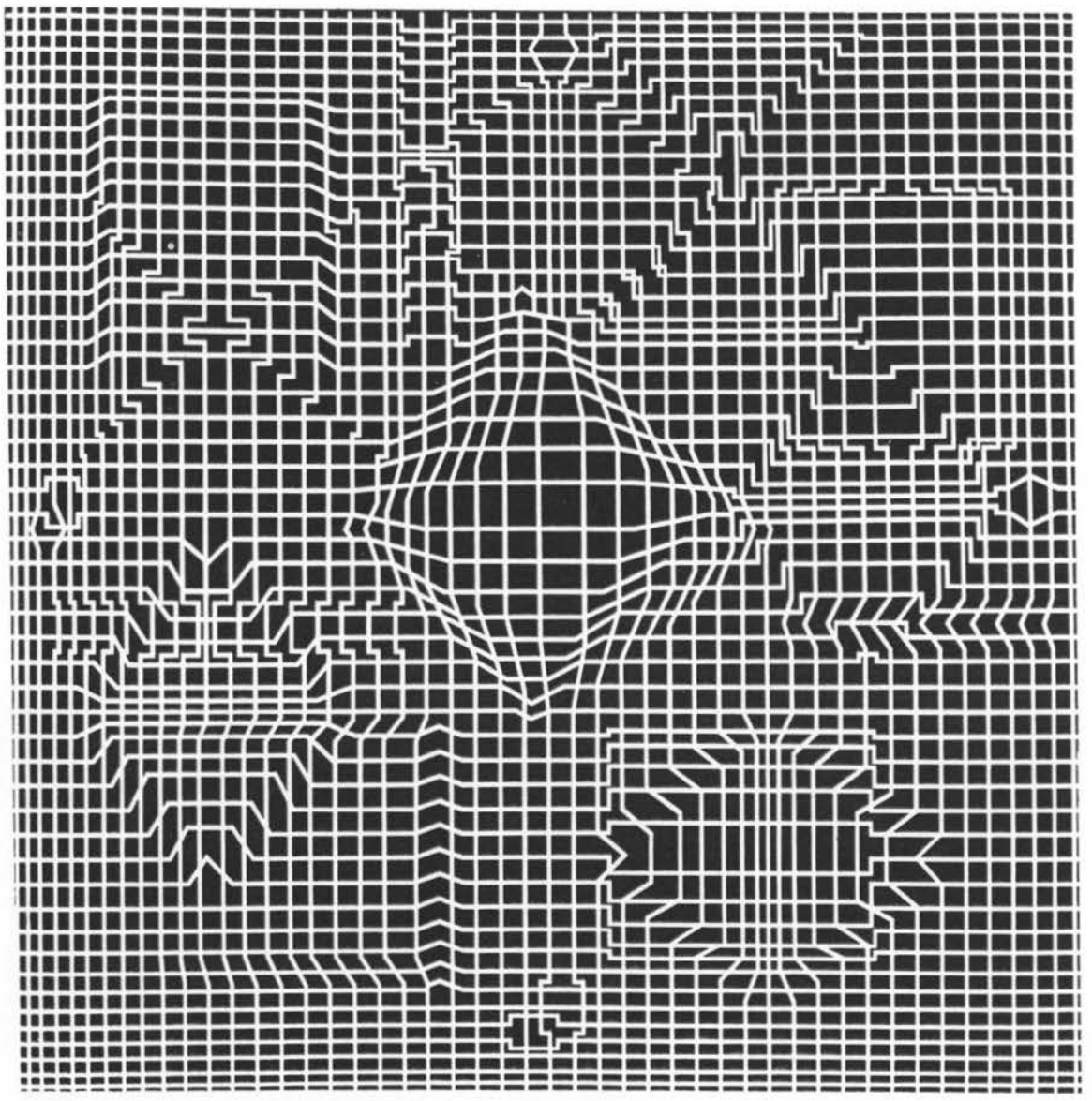

7. „...and clocks" hommage à György Ligeti - resolution
Metronom:
sempre simile al Fine (♩ = 100)
simile
sff
arp.
p
mf
ff
mf


p
sff
ff
ff

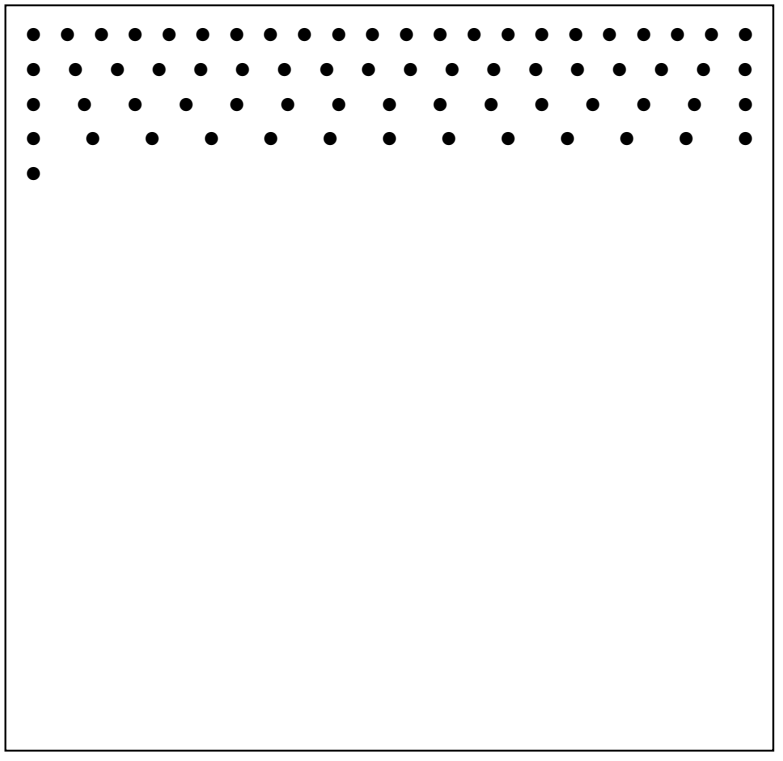

♩. = 100
mf cresc. poco a poco
p
f
sf
sff
sf
sf
sf
dim.
poco
sf
a pcoco
sff
sff
sf
sf
p
Metronom:

Ligeti şi-a compus una dintre piesele lui pentru **100 de metronoame**. Fiecare metronom „măsoară" timpul cu altă viteză. Cele 100 de pulsații de tempo diferite ce rezultă astfel, se „îmbină" într-o structură sonoră poliritmică extremistă, asemenea tabloului de mai jos al lui Vasarely:

Ex. 6 Vasarely : *Biadan,* 1959



Exercițiu: Desenați puncte într-un pătrat mare în așa fel încât fiecare linie orizontală să cuprindă alt număr de puncte.



Obs. În interiorul rândurilor punctele sunt situate la distanță egală una față de cealaltă.

Continuați!

Exercițiu: Citiți în grup cu voce tare o poezie, în mai multe feluri de tempo. De exemplu: Eminescu – *Somnoroase păsărele*. Eventual recitați-l pe de rost, în diferite viteze dar cu început simultan.

1. *Somnoroase păsărele*
Pe la cuiburi se adună,
Se ascund în rămurele –
Noapte bună!

2. *Doar izvoarele suspină,*
Pe când codrul negru tace;
Dorm şi florile 'n grădină –
Dormi în pace!

3. *Trece lebăda pe ape*
Între trestii să se culce -
Fie-ți îngerii aproape,
Somnul dulce!

4. *Peste –a nopții feerie*
Se ridică mândra lună,
Totu-i vis şi armonie -
Noapte bună!

4.2 CADRUL TEMPORAL FIZIC AL OPEREI DE ARTĂ

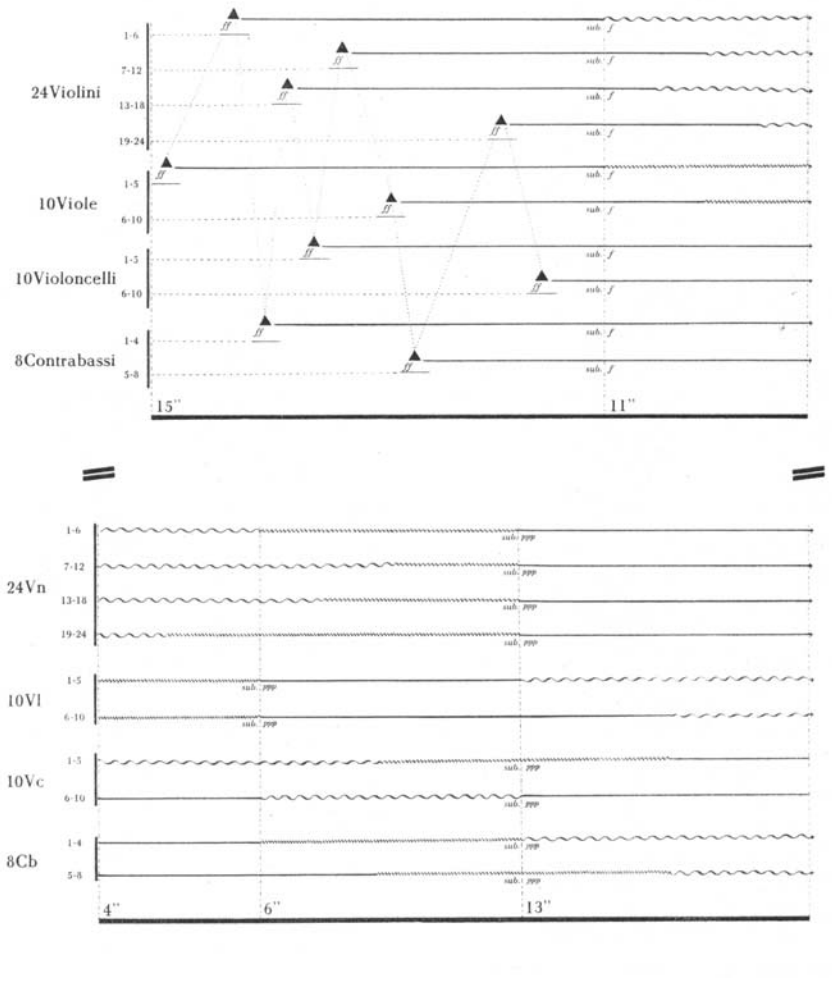
În muzica experimentală modernă metrul, pulsația de bază ajunge pe planul al doilea, procesul sonor este improvizatoric, schimbându-se de la spectacol la spectacol. Împreună cu el se schimbă de asemenea şi fiecare parametru temporal. În muzica aleatorică[32] timpul fizic al lucrării devine în totalitate liber – într-un anumit **cadru temporal** acceptabil şi pentru auditor. Cadrul temporal se schimbă (se poate schimba) permanent, în funcție de loc, de interpret, de capacitatea de receptare a auditoriului. În muzica bazată pe concepția **timpului deschis** distingem două grupe:

a) tipul improvizației fixate într-un **cadru axial temporal** (desfăşurare liberă); şi

b) tipul structural aleatoric **fără axă temporală**.

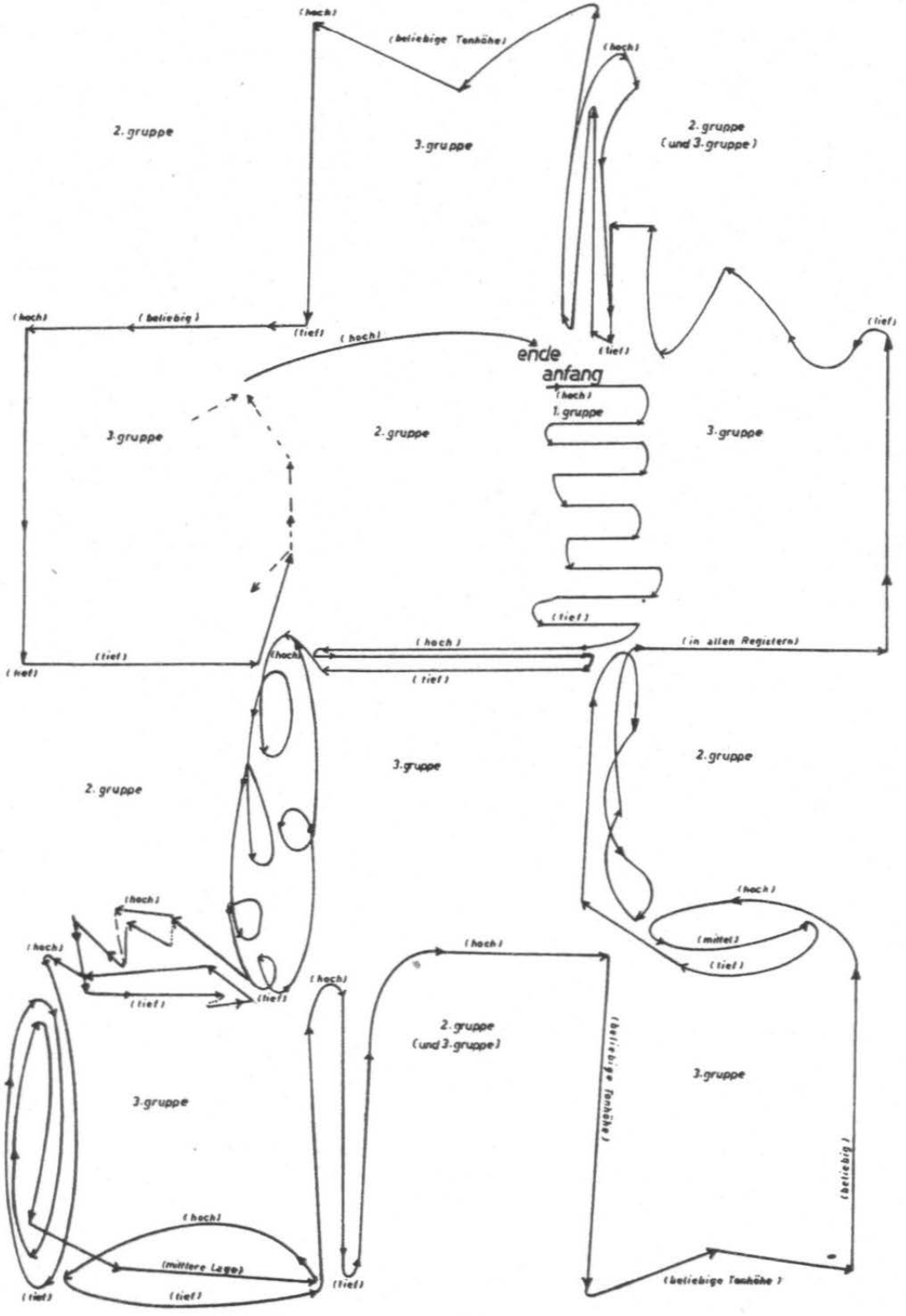
În muzica bazată pe concepția improvizației controlate (de exemplu lucrările lui Penderecki) apare **axa temporală**. Însă în lucrările de **grafică muzicală** dispare şi axa temporală.

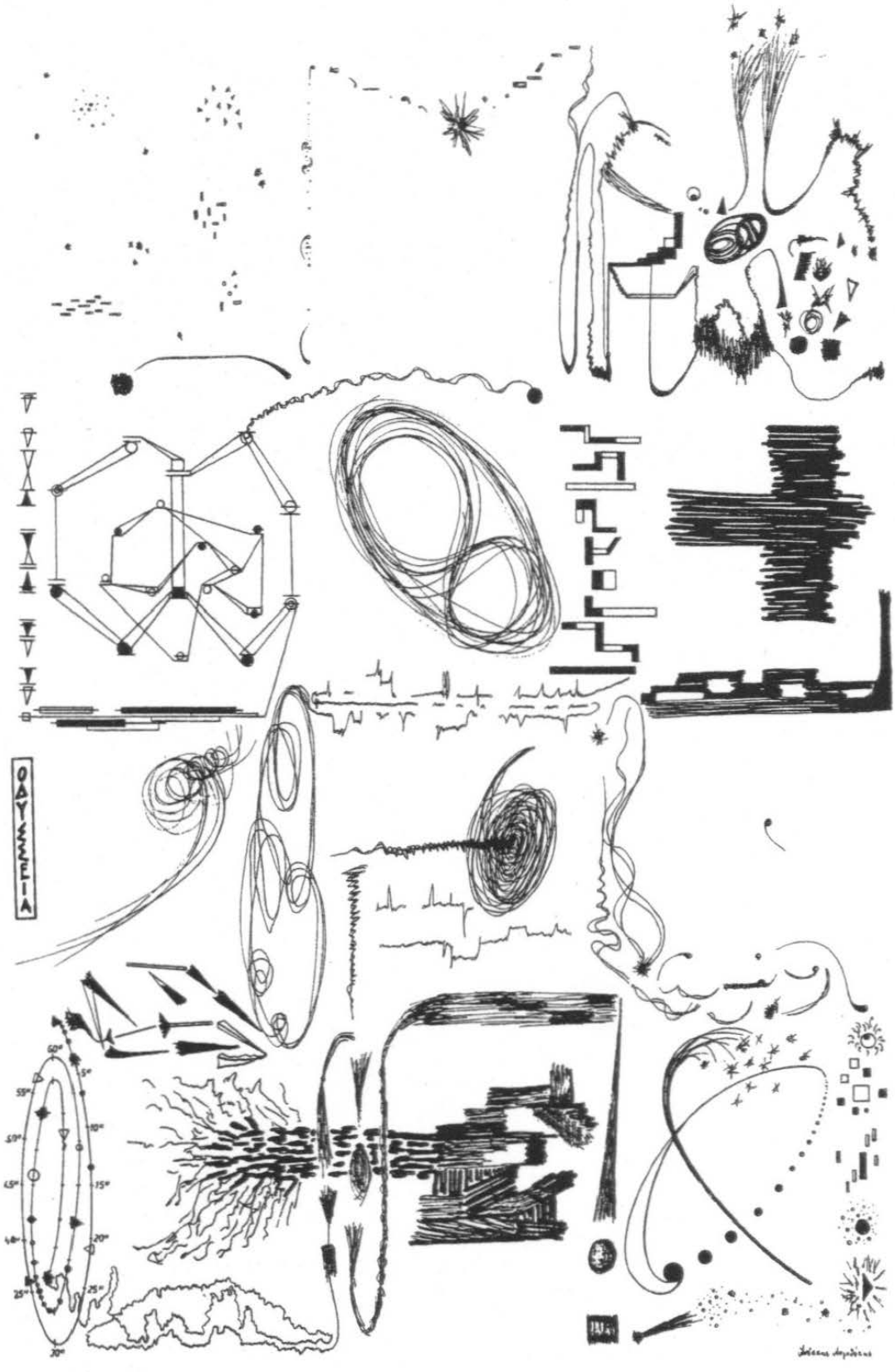
Ex. 7a Penderecki : ***Hirosima***



[32] Aleatoria : posibilitatea de preschimbare a elementelor fundamentale a lucrării, gruparea diversă a acestora, pe baza concepției „alea ... est" - „prin aruncare de zaruri".

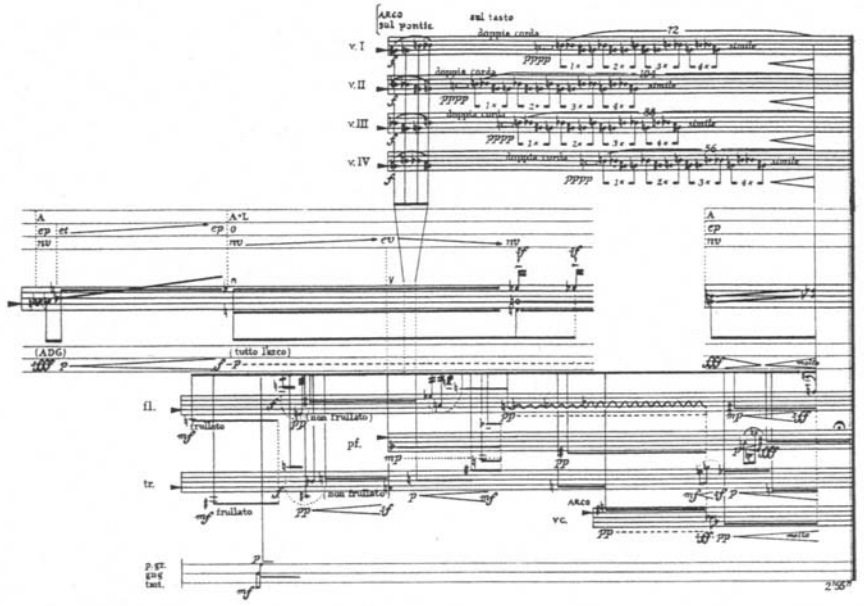
Ex. 7b Loghotetis : *Odyssee*



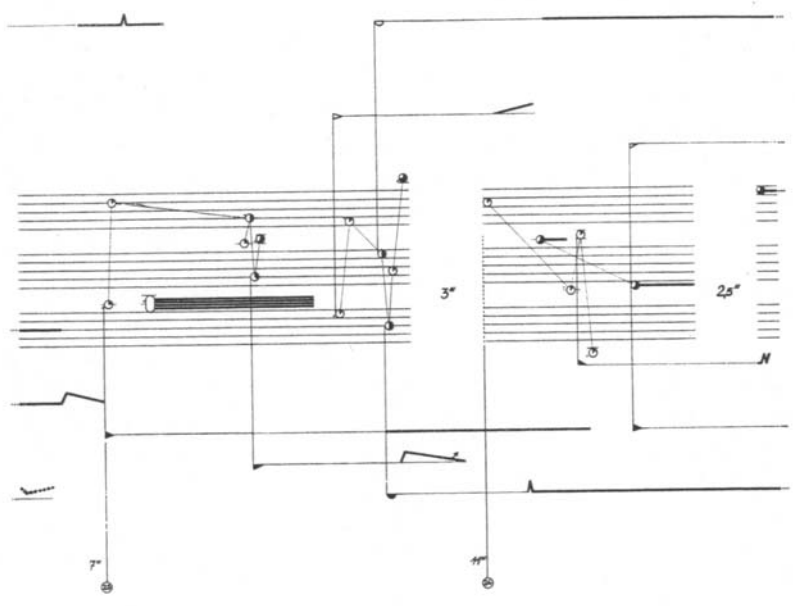

ΟΔΥΣΣΕΙΑ

Paralel cu acestea, în tendințele muzicale contemporane (din 1950 până în prezent) apare şi reîntoarcerea la structurarea muzicală bazată pe timp fizic **măsurabil** şi **măsurat**. Pe acest plan, în muzicile calculate sau chiar compuse cu ajutorul computerului (prin calcule), timpul fizic apare pe fracțiuni de secundă, şi ceea ce este mai important, acest timp fizic în urma fixării computerizate **nu se schimbă, este dat o dată pentru totdeauna.**

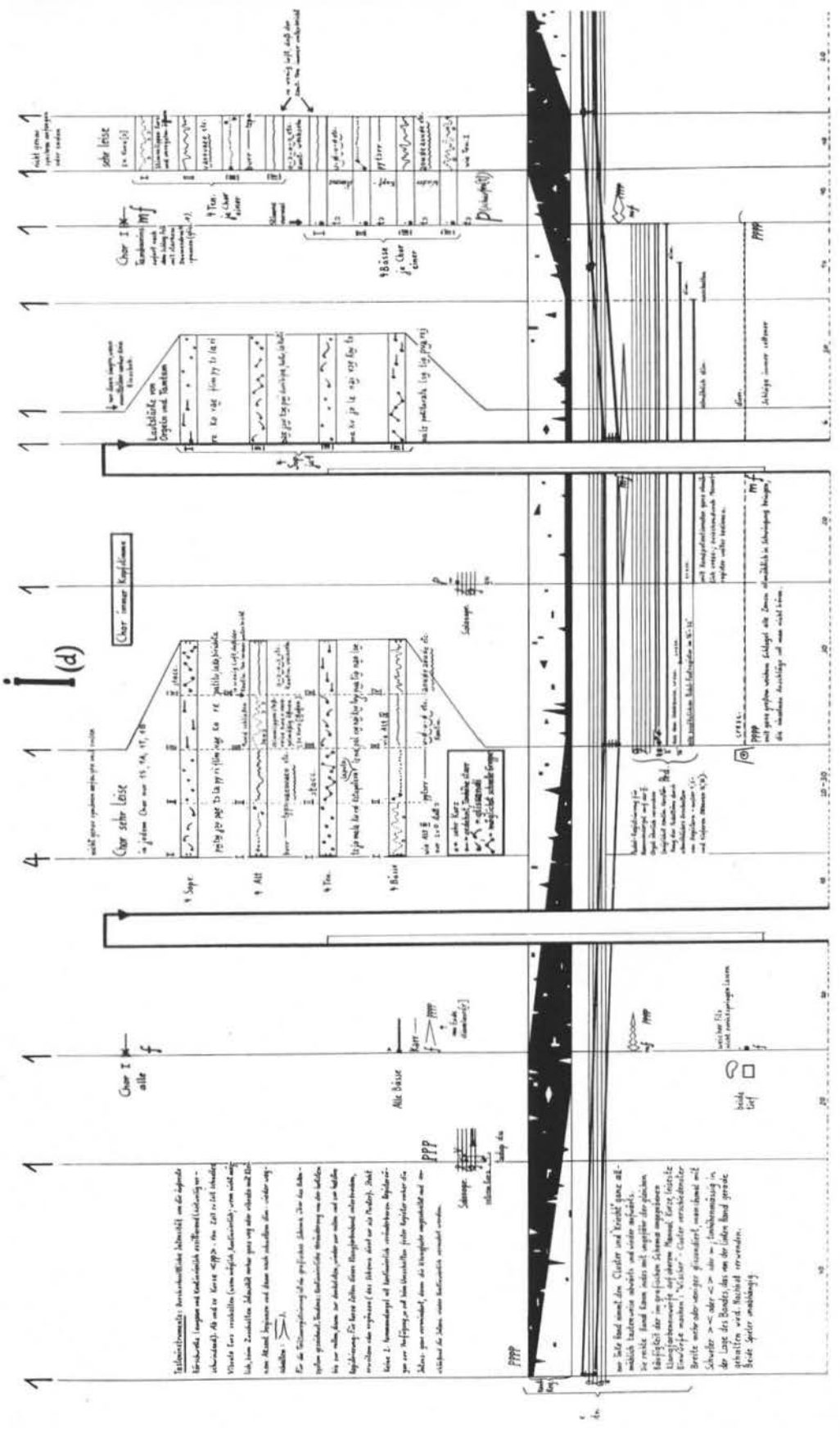
Ex. 8a Schäffer : *Imago Musicae.* Seite 11 (Schluss des I.Satzes)



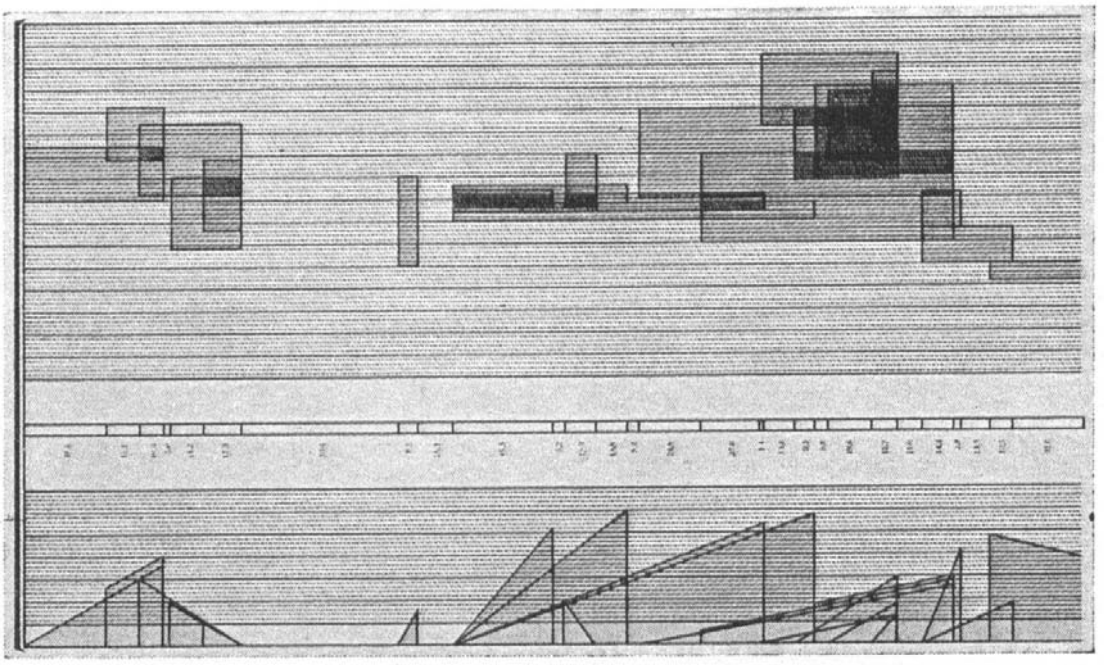
Ex. 8b Schäffer : *Azione a due.* Seite 17



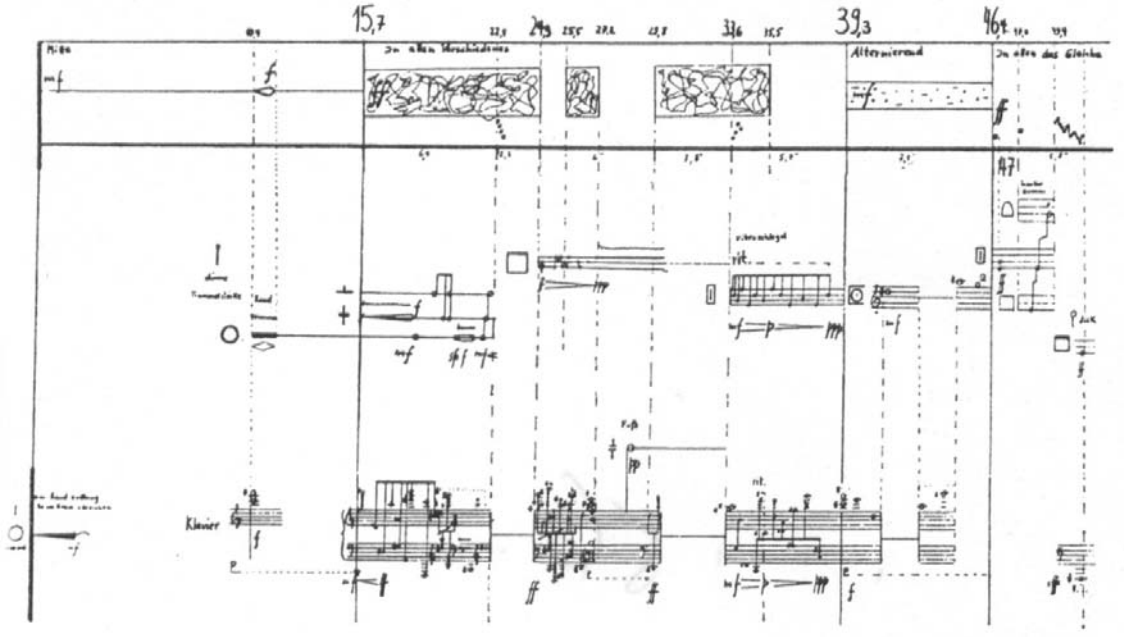
Ex. 8c Stockhausen : ***Momente***



Ex. 8d Stockhausen : ***Elektronische Studie II***



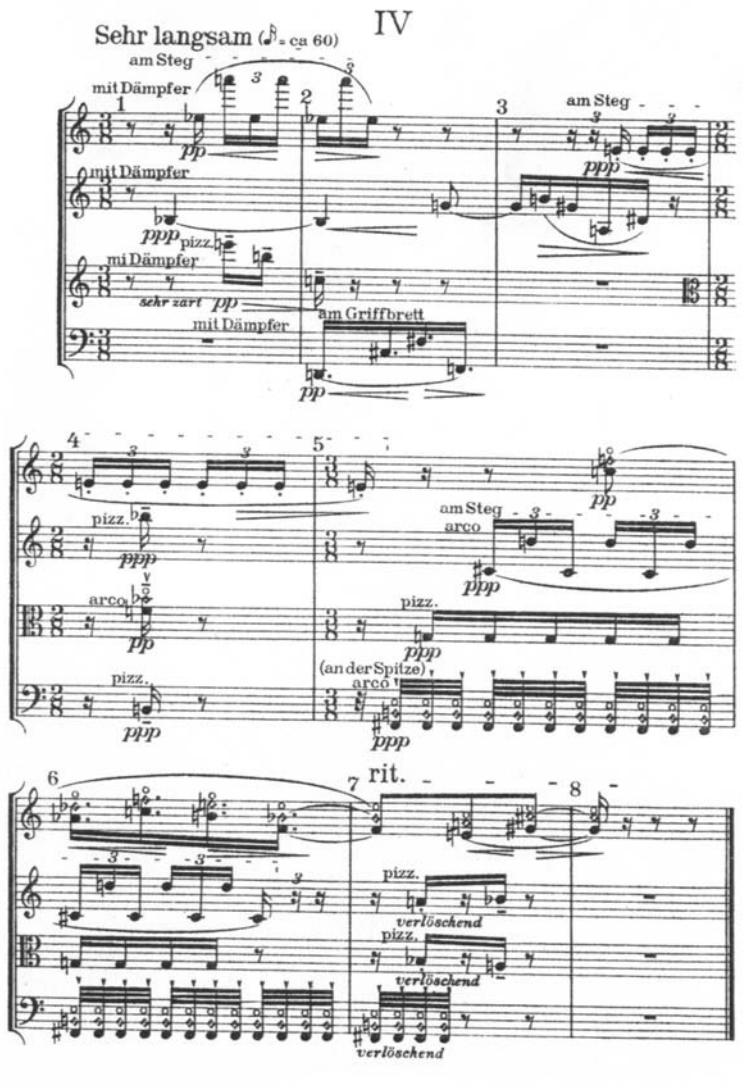
Ex. 8e Stockhausen : ***Kontakte. Seite I***



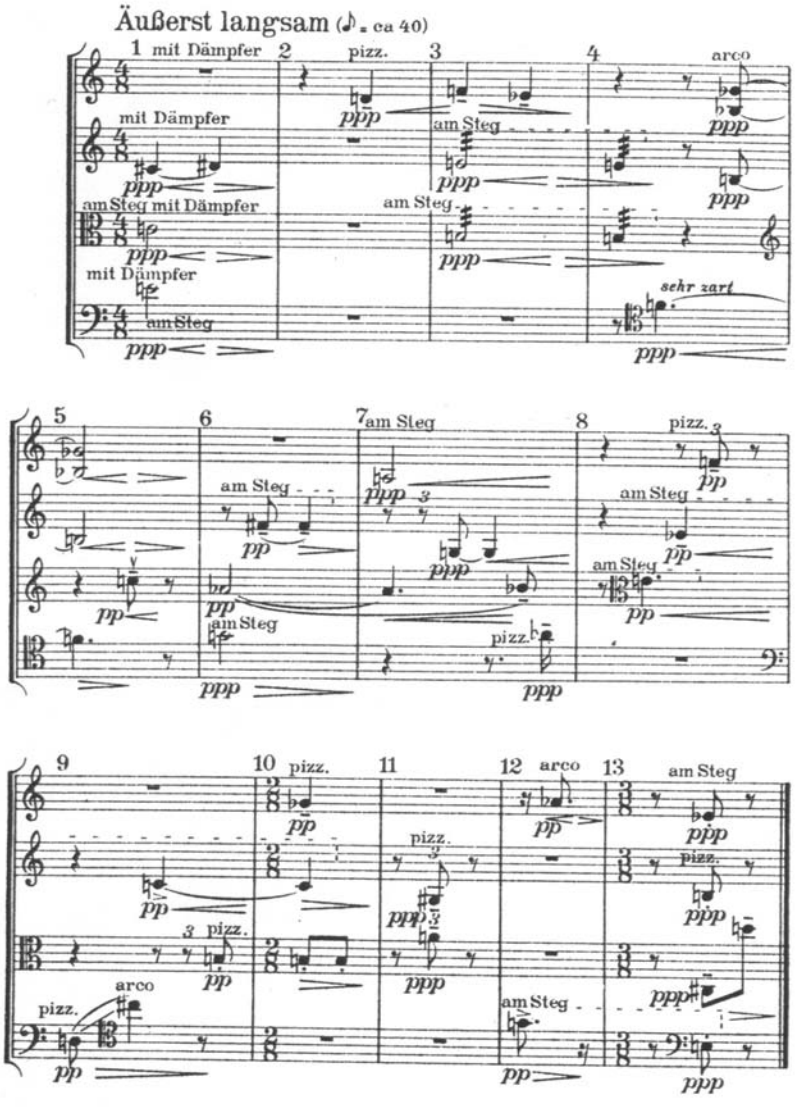
Anterior muzicii moderne concepția apare în lucrarea *Minüt – Valse* de Chopin, lucrare în care **cadrul temporal** este indicat ca şi **caracter de bază** al lucrării. Părțile rare, în tempo *Andante*, din lucrările lui Mozart au de obicei o durată de **cinci minute**. Simfoniile lui însă completează un cadru temporal de 20 – 25 de minute. În muzica barocă a fost destul de răspândită opinia conform căreia un **Concerto** este suficient, şi chiar se recomandă, să fie construit din **trei părți de câte cinci minute** fiecare. Romantismul „a dezvoltat" extraordinar şi **cadrul temporal**, vezi şirul de simfonii ce depăşesc durata de o oră.

Muzica epocii moderne (secolul 20) a preferat lucrările scurte, chiar foarte scurte. Lucrarea renumită a lui Webern pentru cvartet de coarde *Sechs Bagatellen* cuprinde părți ce se concentrează la doar câteva măsuri. Au existat şi experiențe de concentrare a unei lucrări la o singură notă sau la un singur acord:

Ex. 9 Webern : *Sechs Bagatellen* – nr. 4 - 5



V



Cât de important este pentru compozitorul modern stabilirea **cadrului temporal fizic** ne-o demonstrează clar un citat de Stravinski :

„Şi cât să ţină pas de deux - ul lui Orfeu şi Euridice, George?" – a întrebat Stravinski. „Aproximativ două minute, două minute şi jumătate." „Nu spune aşa ceva, că aproximativ – a spus Stravinski. – Să fie două minute, sau două minute şi cincisprezece secunde, eventual două minute şi treizeci de secunde, sau undeva între? Spune timpul exact, şi mă străduiesc să-l respect" Publică *Anatole Chujoy: The New York City Ballet*. New York, 1953.[33]

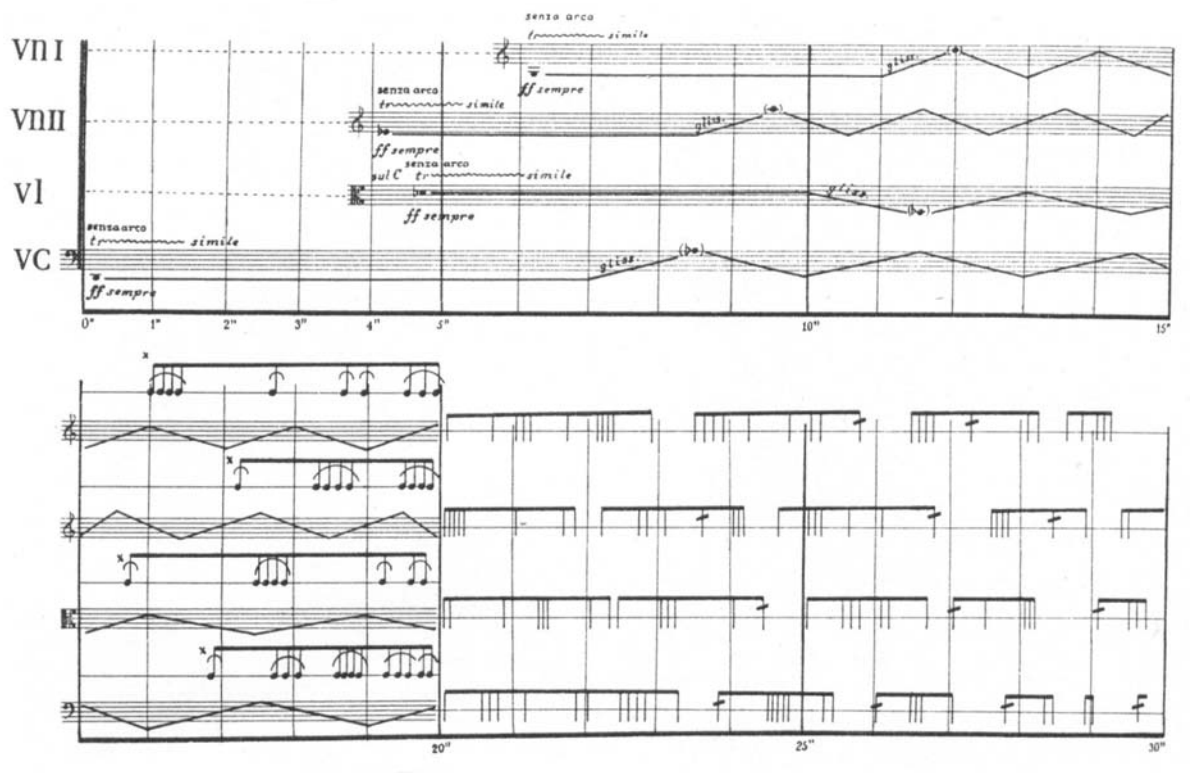
Obs. Numele *George* amintit în text este al coregrafului baletului *Orfeu:* George Balanchine.

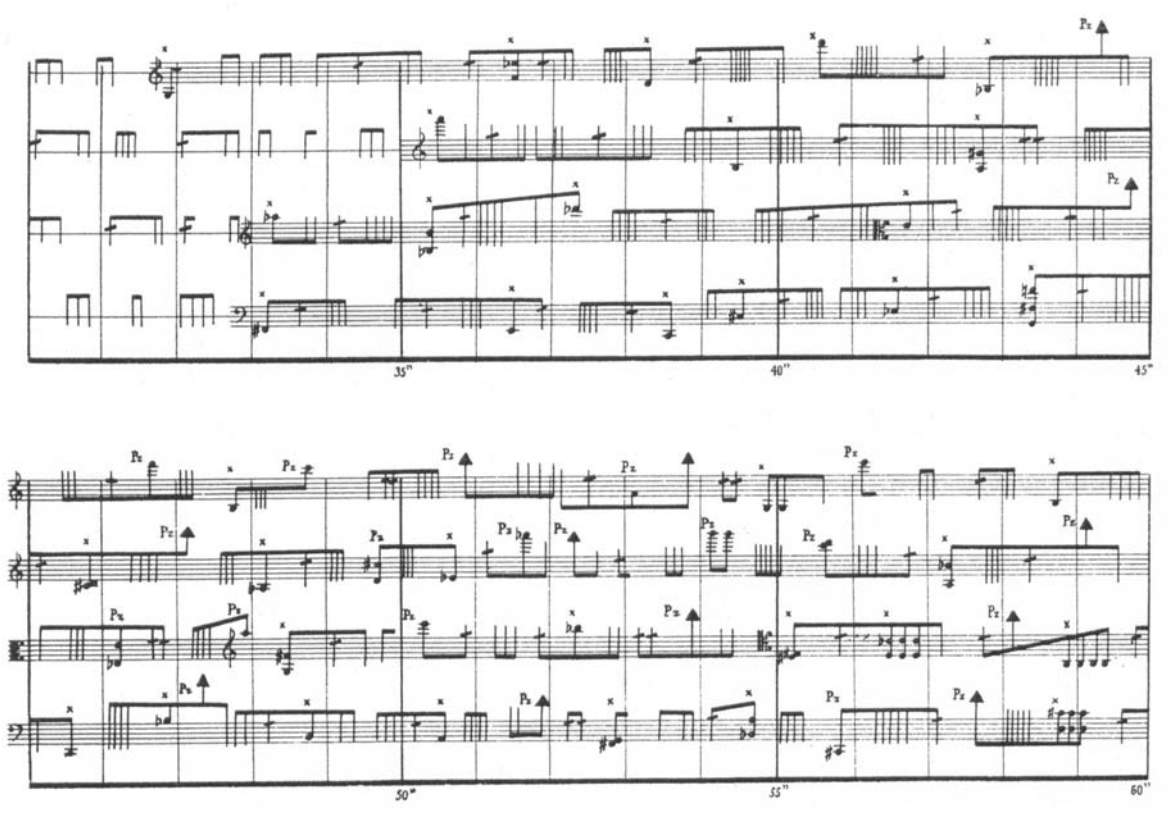
[33] Kókai, Rezső – Fábián, Imre : *Századunk zenéje*, Ed. Zeneműkiadó, Budapest, 1967, p. 213, nota 369.

Cadrul temporal fizic depinde nu numai de gusturile, pretenţiile epocii, şi de convenţiile formate pe această bază ci şi de genul muzical. În fiecare epocă lucrările camerale şi piesele solo sunt mai scurte decât lucrările simfonice şi vocal simfonice de respiraţie mai largă (dar şi acestea din urmă diferă în timp). Mozart are şi simfonii de 9 – 10 minute, dar şi care depăşesc 30 de minute. De asemenea, există şi lucrări camerale extinse, mai cu seamă în perioada romantismului muzical. **Cadrul temporal** al operelor italiene este de asemenea legat de convenţie: după durata de o oră a primului act, actele II şi III prezintă o micşorare în timp, până acolo încât ultimul act să nu depăşească **jumătatea de oră**. Opera germană, în special Richard Wagner nu consideră această convenţie ca fiind obligatorie, dimpotrivă, prin pauzele lungi dintre acte transformă spectacolul de operă într-o sărbătoare muzicală ce ţine de după amiaza timpurie până noaptea târziu. În epoca modernă se impun în prim plan operele de un act, cu durata lor ce rar depăşeşte cadrul de o oră.

Tendinţa spre scurtime şi spre concentrare a epocii moderne a dat naştere în literatură la nuvelele de un minut. Operă de un minut **încă** nu există. În exemplul următor fiecare parte are durata de **un** minut (conţinând în special elemente de zgomot).

Ex. 10 Penderecki : ***Cvartet de coarde***





Cadrul temporal fizic determinat prin secunde a devenit de importanță primordială în muzica de film. Scenele de film pentru care regizorul îşi imaginează muzică sunt măsurate cu o precizie de secundă sau chiar fracțiune de secundă, compozitorul acomodându-se cadrului temporal fizic dat. Adesea, pentru zugrăvirea muzicală a câte unui gest poate fi importantă şi fracțiunea de secundă. Compozitorul trebuie să ştie să se acomodeze şi la asemenea cadru temporal minuscul. În lumea computerelor, această potrivire muzicală la micro unități temporale a devenit mult mai uşoară în comparație cu realizarea manufacturală. Corespondențele muzicale şi de zgomot ale desenelor animate ilustrează cu elocvență cu ce **cadru temporal fizic** minuscul se confruntă compozitorul de muzică de film.

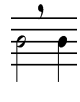
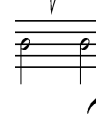
Obs. Nu e cazul să ne speriem de fracțiunea de secundă. Să cântăm la pian opt sunete într-o secundă, sau un *glissando* extins pe toată claviatura, şi o să înțelegem că pentru interpreții muzicali reprezintă un exercițiu curent fenomenul secundei împărțite în microunități.

Timpul fizic al unei lucrări muzicale este strâns legat de construcția structurală a procesului sonor. Tempoul şi în funcție de el durata, pot fi modificate doar în aşa fel încât unitatea structurală să rămână valabilă; tempoul prea rapid sau prea lent (deci scurtarea exagerată sau dimpotrivă prelungirea timpului fizic al lucrării) descleştează cadrul formal pe socoteala mesajului artistic de conținut. Foarte frecvent piesele de balet sunt interpretate într-un tempo mai lent, în favoarea mişcărilor de dans, dar în detrimentul expresiei muzicale. Ar fi deosebit de recomandabil pentru

fiecare coreograf recunoaşterea tempoului corect al lucrării muzicale, şi crearea coregrafiei **potrivite** pe acel tempo (durată în timp, cadru temporal). De altfel, şi interpreții instrumentişti modifică tempoul, dacă întâlnesc probleme tehnice prea dificile. Şi acesta poate fi în detrimentul muzicii.

Adesea interpreții utilizează modificări de tempo extravagante **în mod conştient**, dacă descoperă un mesaj deosebit în muzica interpretată. Partea *Allegretto* a *Simfoniei a VII-a* de Beethoven este adesea interpretată mai rar decât tempoul imaginat şi specificat de către compozitor, extinzând astfel mult durata în timp a părții. Există dirijori care utilizează în interpretările lor tempouri mult mai rare față de convențiile de tempo ale epocii curente. Astfel de interpretări „anacronice", care exprimă însă mesajul artistic al interpretului (dirijor), au un oarecare caracter specific de evocare a trecutului. Secolul XVIII încă nu s-a grăbit aşa de tare ca şi secolul XIX, şi în special secolul XX. Interpretările care sunt mai lente în comparație cu tempourile de azi, se întind înapoi la amintirile de tempo ale secolelor precedente.

În lectura cu voce tare textului literar, în recitarea poeziilor, joacă un rol important prezentarea punctuației. La **virgulă** interpretul ia aer, la **punct** mai întâi răreşte puțin lectura apoi ține o mică pauză; interpretează textul în aşa fel încât subînțelege, include în timpul lui fizic şi pauzele. Durata fizică temporală a unei creații nu constă deci numai în redarea pulsației uniforme a procesului de expresie.

Accelerarea – rărirea (în muzică *accelerando – ritardando*), pauzele de respirație (în muzică: **'** ; **G.P**. – general pause), pauzele ce indică oprirea (𝄐) - coroana, aparțin organic timpului fizic. Frecvent constituie o problemă durata coroanei finale, în special în interpretarea lucrărilor scrise pentru orgă. Pentru reprezentarea vizuală a pauzelor, a duratei în timp a „respirațiilor", utilizăm diverse semne. În text următoarele:  ;  etc. sunt semnele care se referă la „respirație". În muzică: **G.P.** (general pausa) cu coroană : ; diferitele semne de coroană 𝄐 ; 𝄒 exprimă durata în timp a respirațiilor, a „pauzelor".

Compozitorul nu poate calcula aceste pauze în durata temporală indicată la sfârşitul lucrării prin **minute şi secunde**. Din această cauză timpul fizic al lucrării niciodată nu este identic cu **timpul de interpretare** al lucrării. Timpul **fizic** exprimat prin cifre este **doar punct de sprijin** pentru interpret, compozitorii indicând şi ei acest lucru în acelaşi sens.

4.3 DURATA IMAGINARĂ A OPEREI DE ARTĂ - ZONELE TEMPORALE DRAMATURGICE ALE OPEREI DE ARTĂ: TRECUT, PREZENT, VIITOR

În creațiile literare pot fi cu uşurință exprimate cele trei **timpuri de acțiune (timpuri verbale**, dacă este vorba de limbă). În filme se utilizează frecvent inscripțiile *„cu două săptămâni - ”*, *„cu trei luni -”*, *„cu şapte ani mai târziu”* pentru informarea spectatorilor.

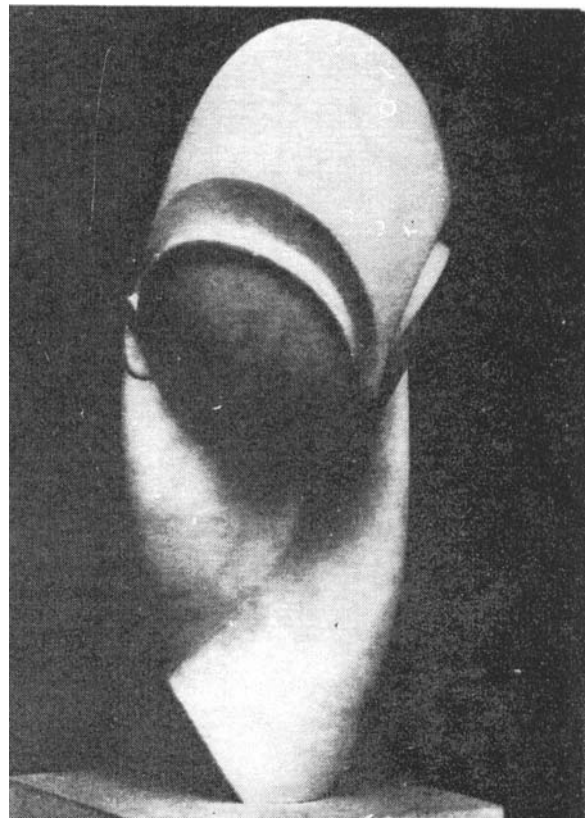
Opera de artă plastică concentrează – de regulă – în sine toate cele trei timpuri de acțiune. Statuia *„Mozes”* de Michelangelo evocă timpurile străvechi prin figura biblică, prin personalitatea şi istoria legată de David, dar tema biblică este totodată şi continua trăire artistică a prezentului şi a viitorului.

Opera de artă literară exprimă cele trei timpuri de acțiune **orizontal**, în timp ce opera de artă plastică le exprimă **vertical**: viitorul
prezentul
trecutul ⎫ SUNT TIMPURI DE ACȚIUNE PARALELE.

Statuia *Domnişoara Pogány* de Brâncuşi a fost realizat pe baza unui model de persoană reală, exprimând **prezentul**, dar stilizarea portretului, abstracțiunea lui evocă în acelaşi simultan timpul de acțiune străvechi şi viitor îndepărtat.

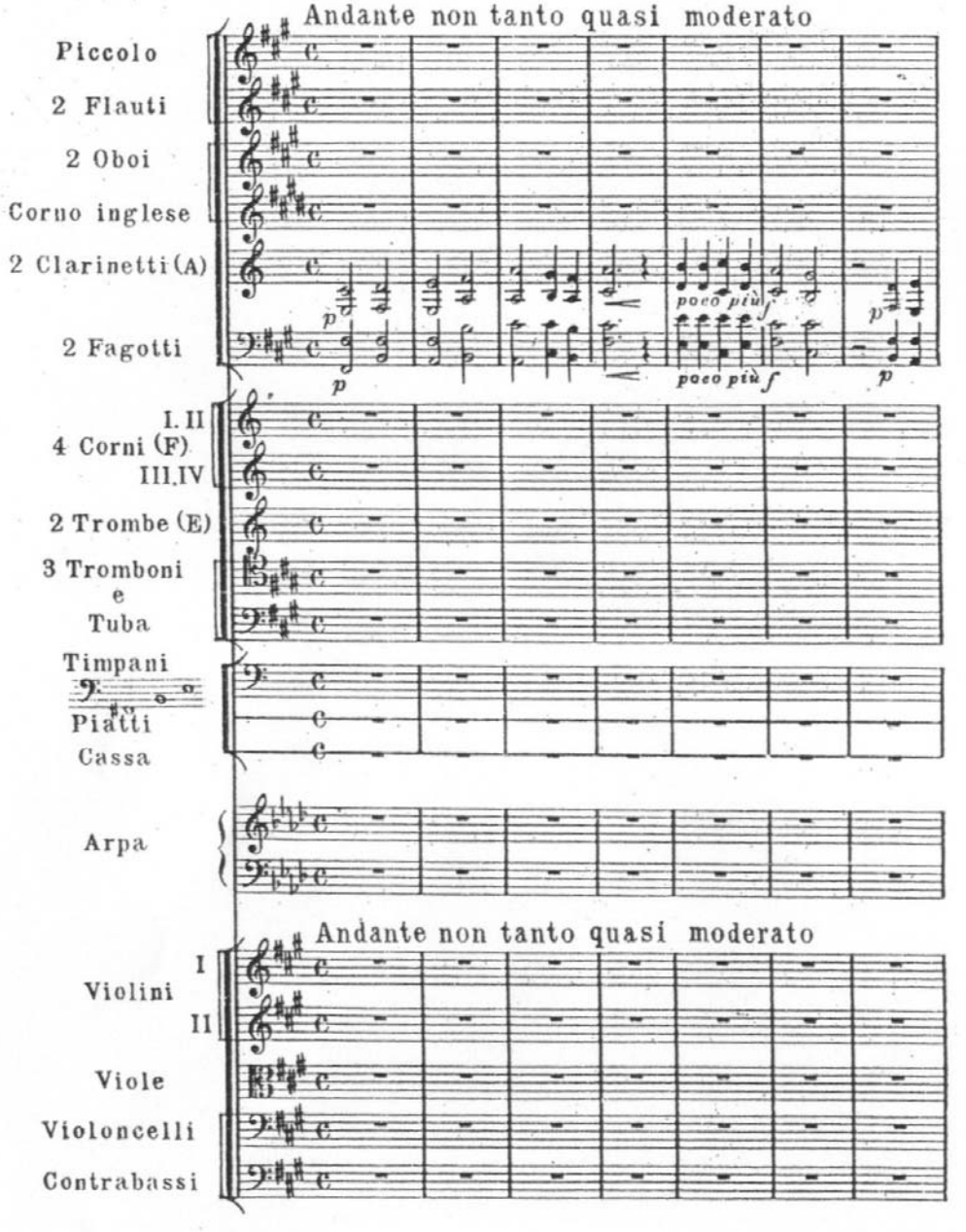
Ex. 11a Michelangelo : ***Mozes***

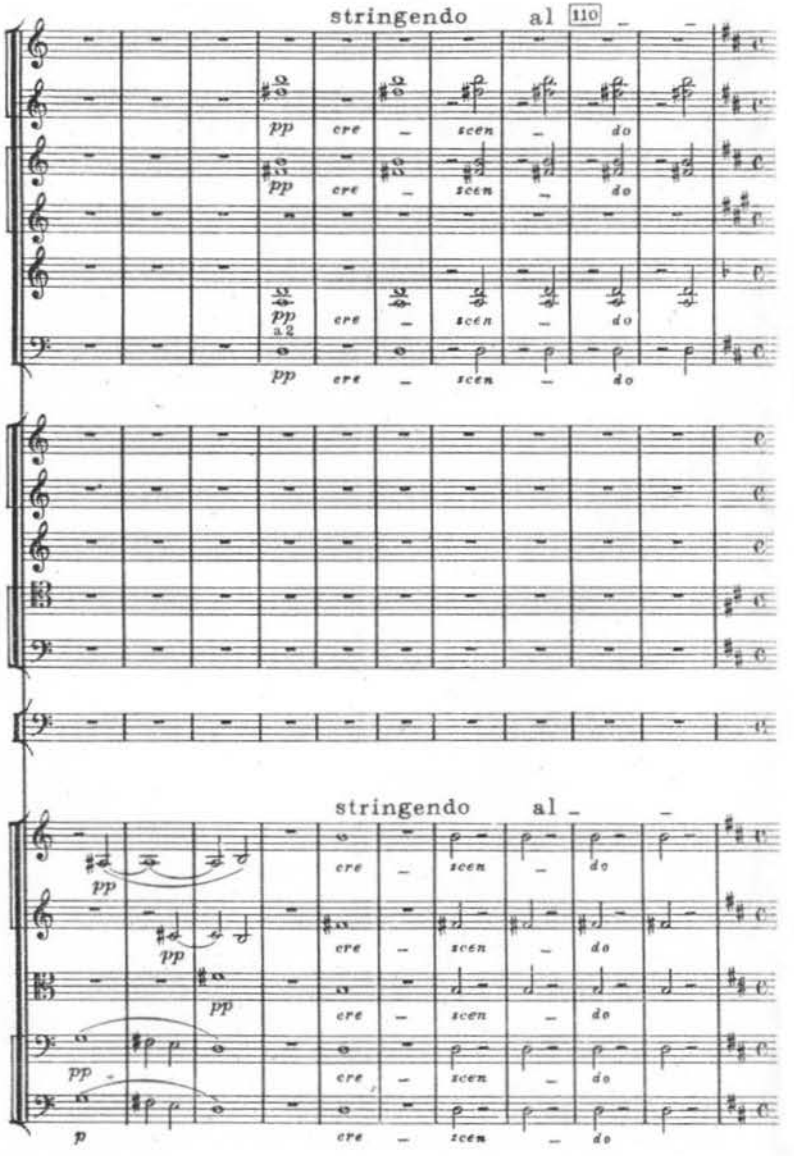
Ex. 11b Brâncuşi : ***Domnişoara Pogány***

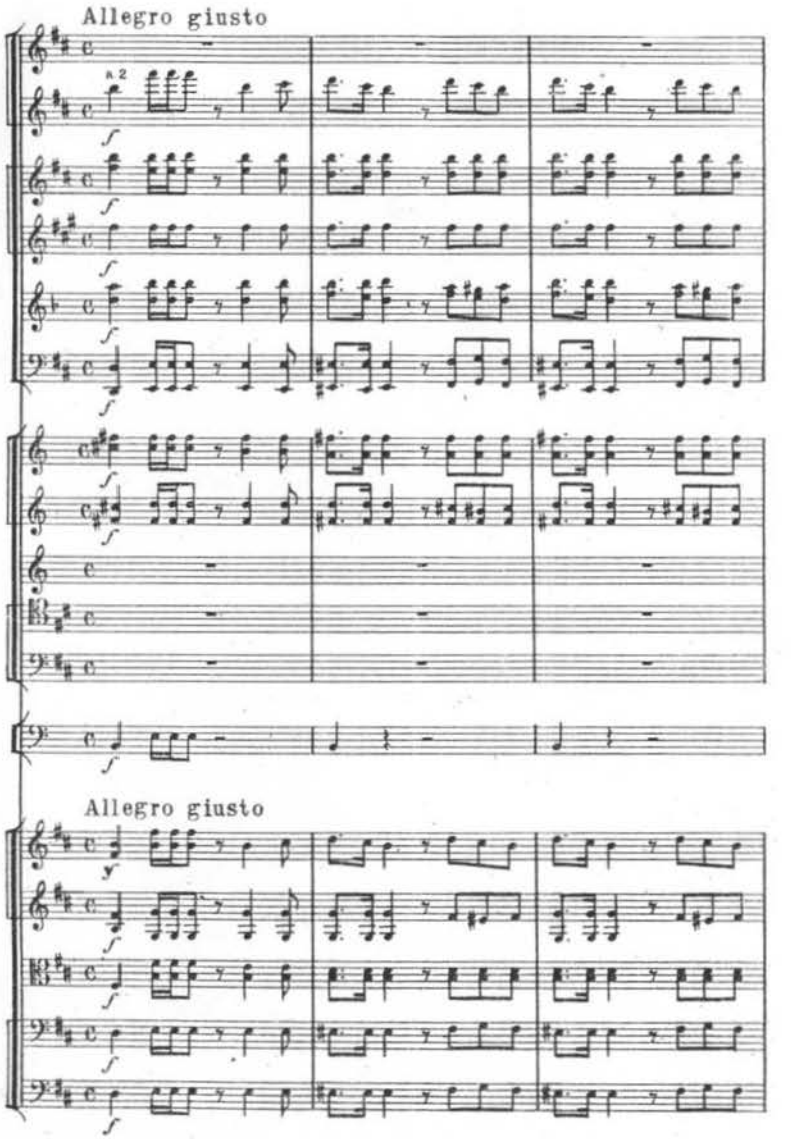


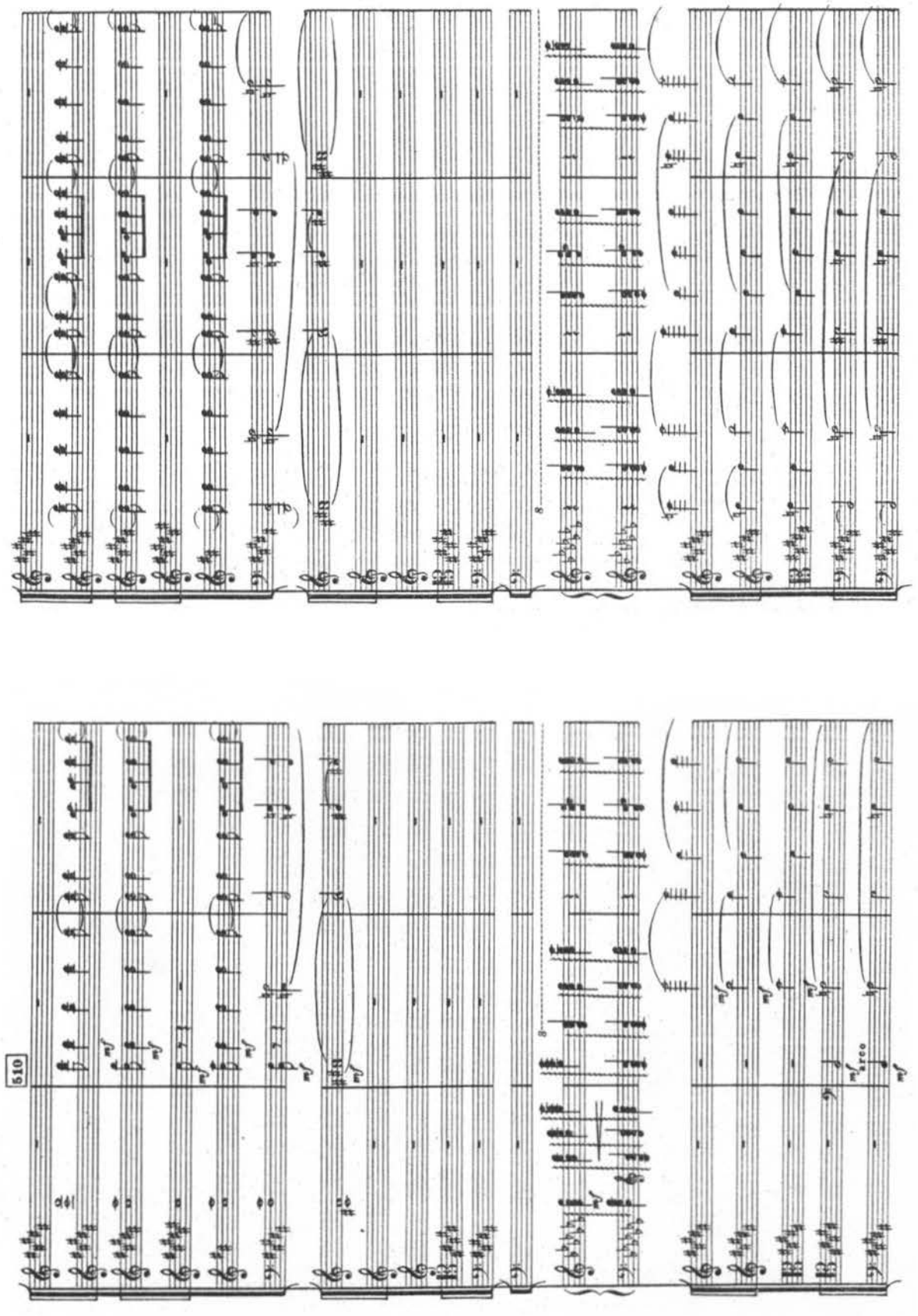
Muzicii îi este caracteristic faptul că poate să evoce tipul de descriere al fiecăruia dintre cele trei timpuri de acțiune. În uvertura-fantezie *Romeo şi Julieta* povestirea debutează cu o muzică ce citează timpul străvechi. În descrierea muzicală şi desfăşurarea acțională, cunoscuta poveste reia din nou această muzică, dar plasată în mijlocul acțiunii, de data aceasta reprezintă prezentul. La sfârşitul lucrării ea evocă deja viitorul, compozitorul proiectând în viitorul îndepărtat conținutul emoțional – ideatic al povestirii.

Ex. 12 **Ceaikovski :** ***Uvertura fantezie „Romeo şi Julieta”*** – ilustrarea celor trei timpuri de acțiune prin câte o pagină de partitură



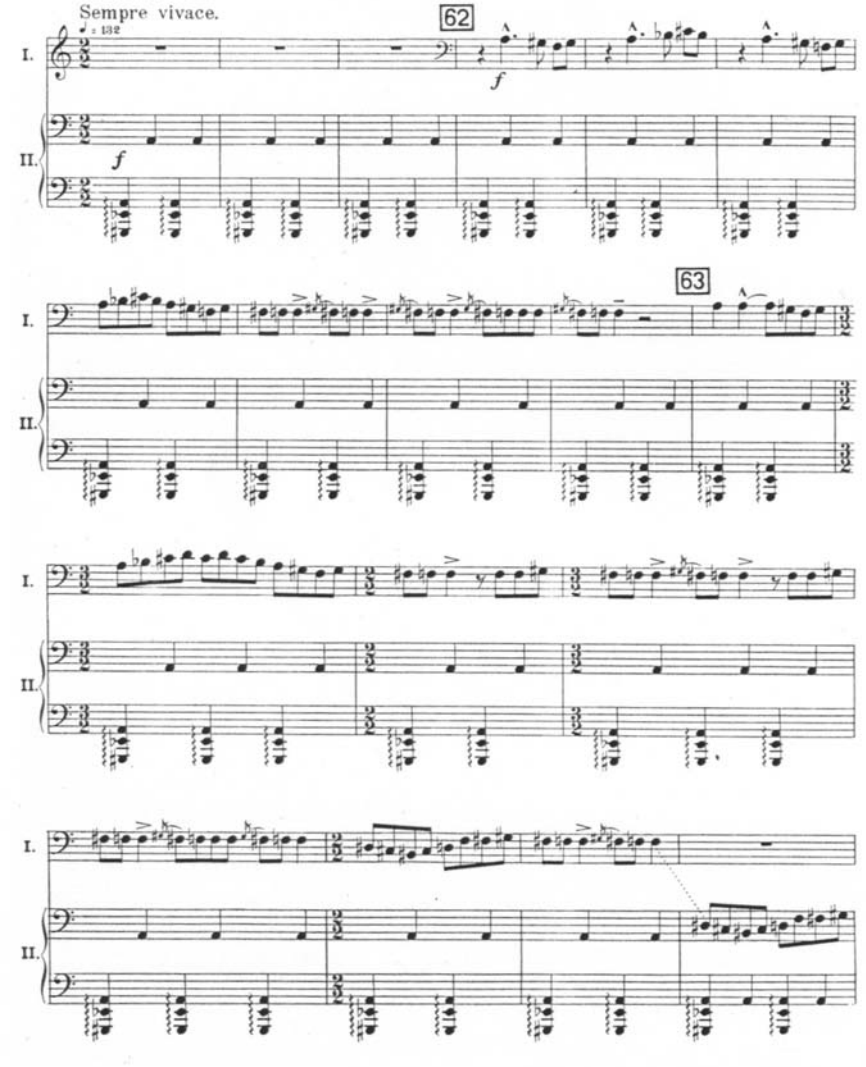

stringendo al 110
pp cre scen do
a 2
stringendo al
p

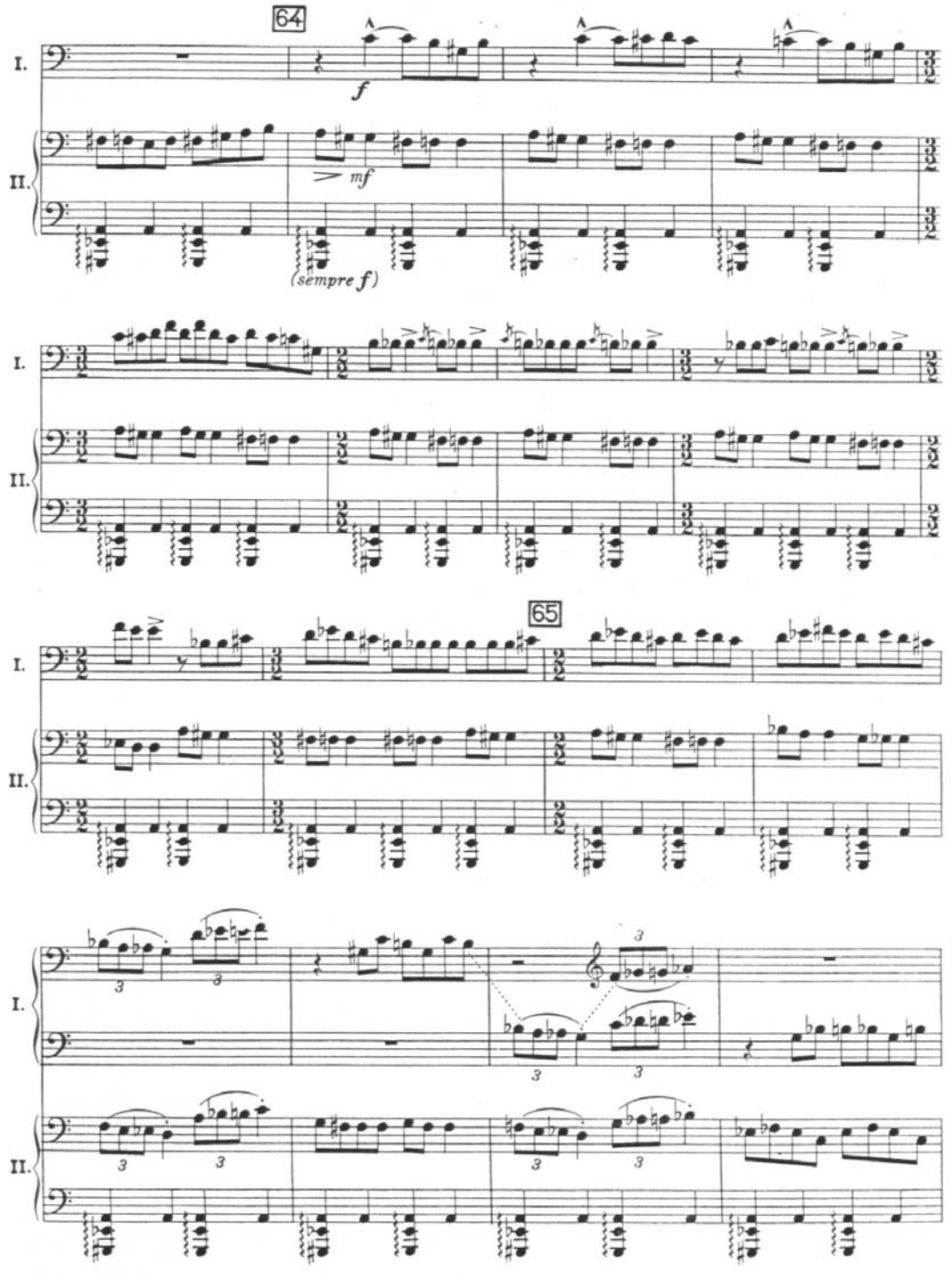

Allegro giusto
a 2
f
Allegro giusto


510
mf
arco

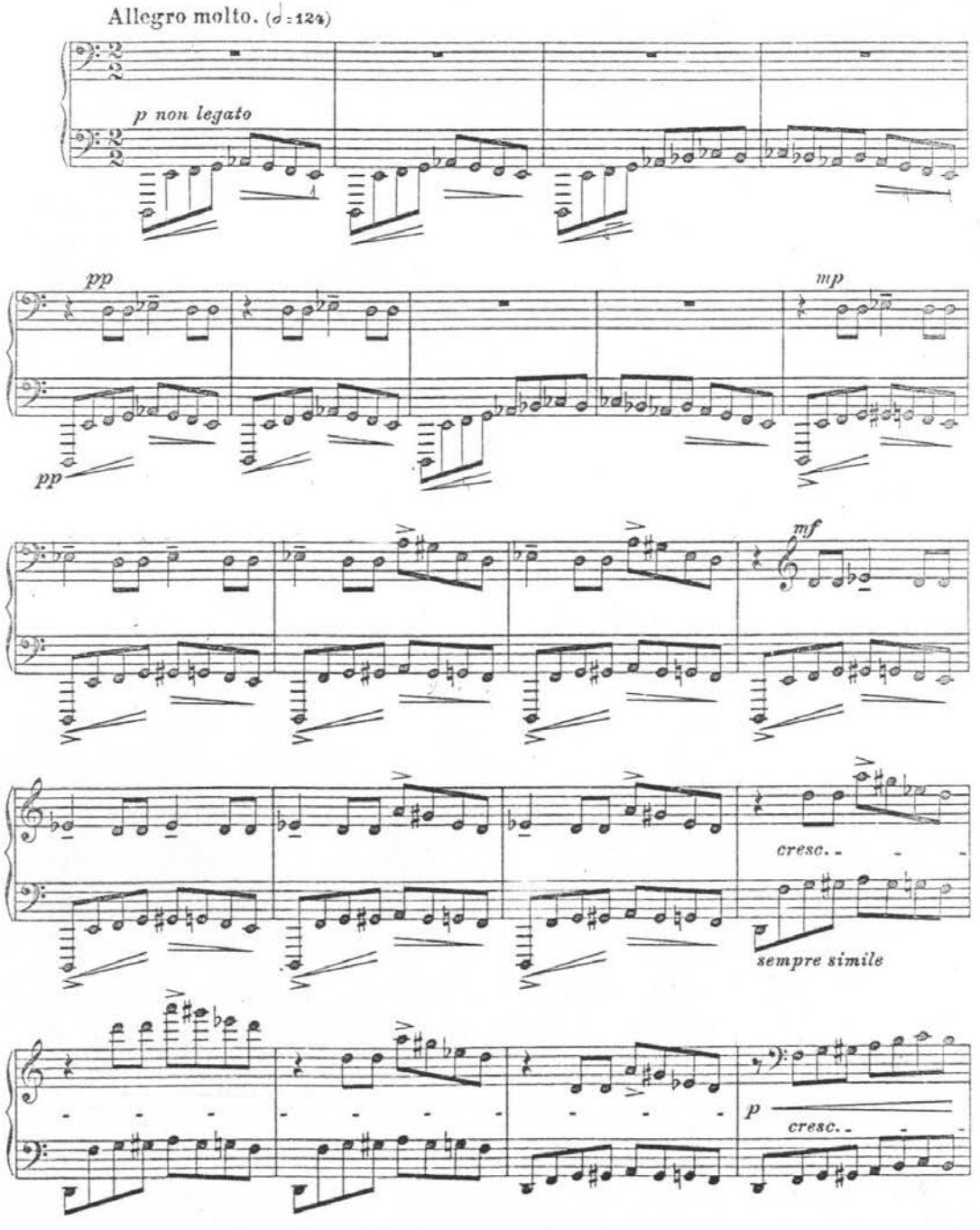
Elementul structural esențial al formelor muzicale este **repriza**, care evocă prezentarea temelor lucrării, **citează trecutul în prezent**. Ascultătorul rămâne cu această amintire, o poartă în sine, deci proiectează în viitor muzica auzită, trăită. Dacă **repriza** se schimbă – se scurtează, se îmbogățește cu elemente noi, sau se continuă în CODA care o urmează – deja proiectează viitorul. Beethoven recurge frecvent la dezvoltarea reprizei, evocând astfel viitorul. Din această idee izvorăşte idealul de formă al **reprizei dinamice** în muzica romantică, şi tipul **„reprizei" evolutive** în muzica modernă. Această din urmă structurare formală sugerează unanim ascultătorului proiecția viitorului. Concepția formală evolutivă – lipsită de repetiție – constituie expunerea **orizontală** a dimensiunilor trecut – prezent – viitor. Exemple tipice ale acestei expuneri acționale orizontale o constituie **MUZICILE JAGD**, reprezentarea goanei, a vânătorii. De exemplu: Bartók – *Cantata profana* - fuga de vânătoare, *Mandarinul miraculos* – scena de urmărire, *Suita op. 14* – partea de goană. Citǎm fragmente din ultimele două lucrări:

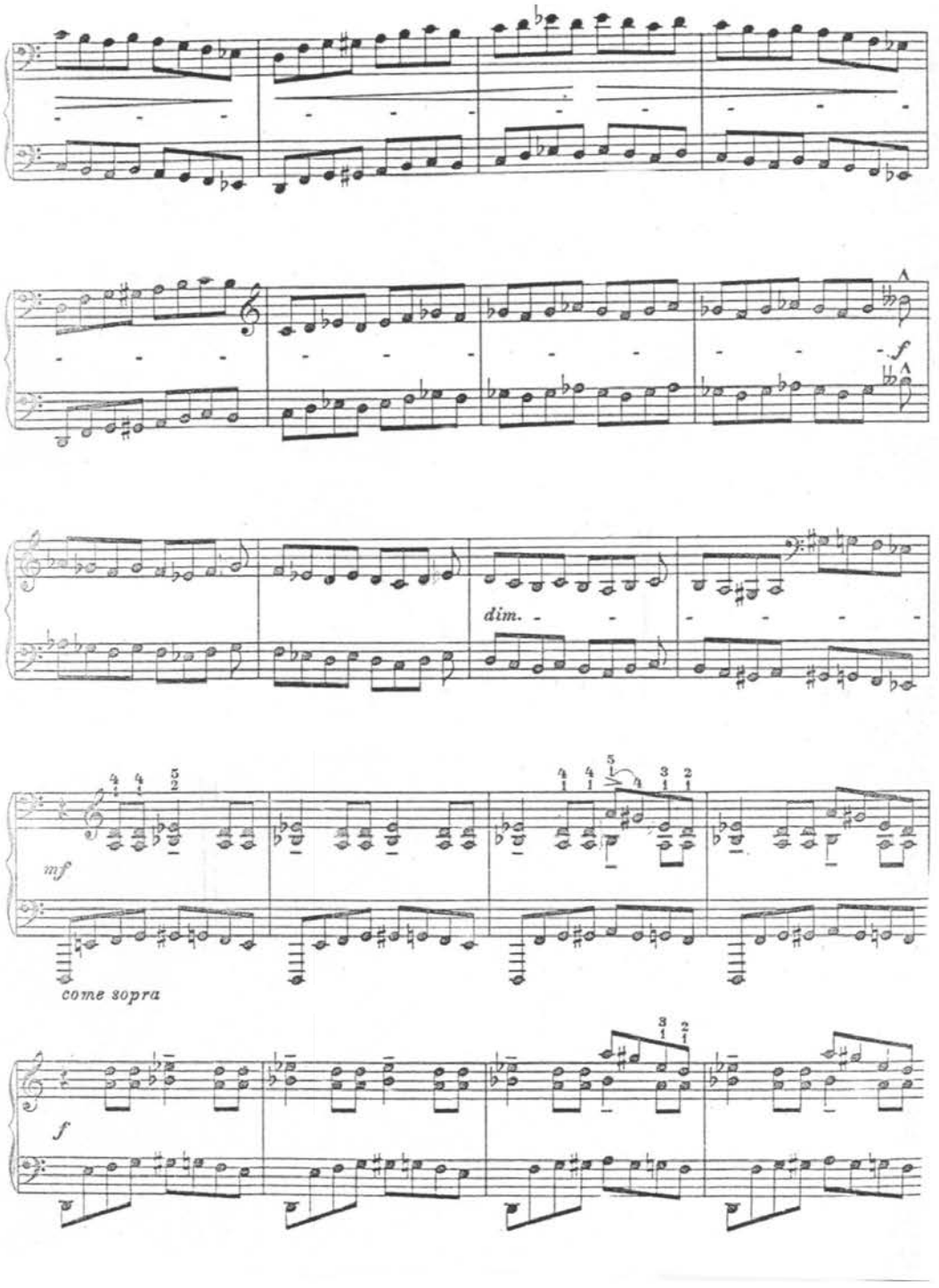
Ex. 13a Bartók : ***Mandarinul miraculos***




64
I.
II.
f
mf
(sempre f)
65

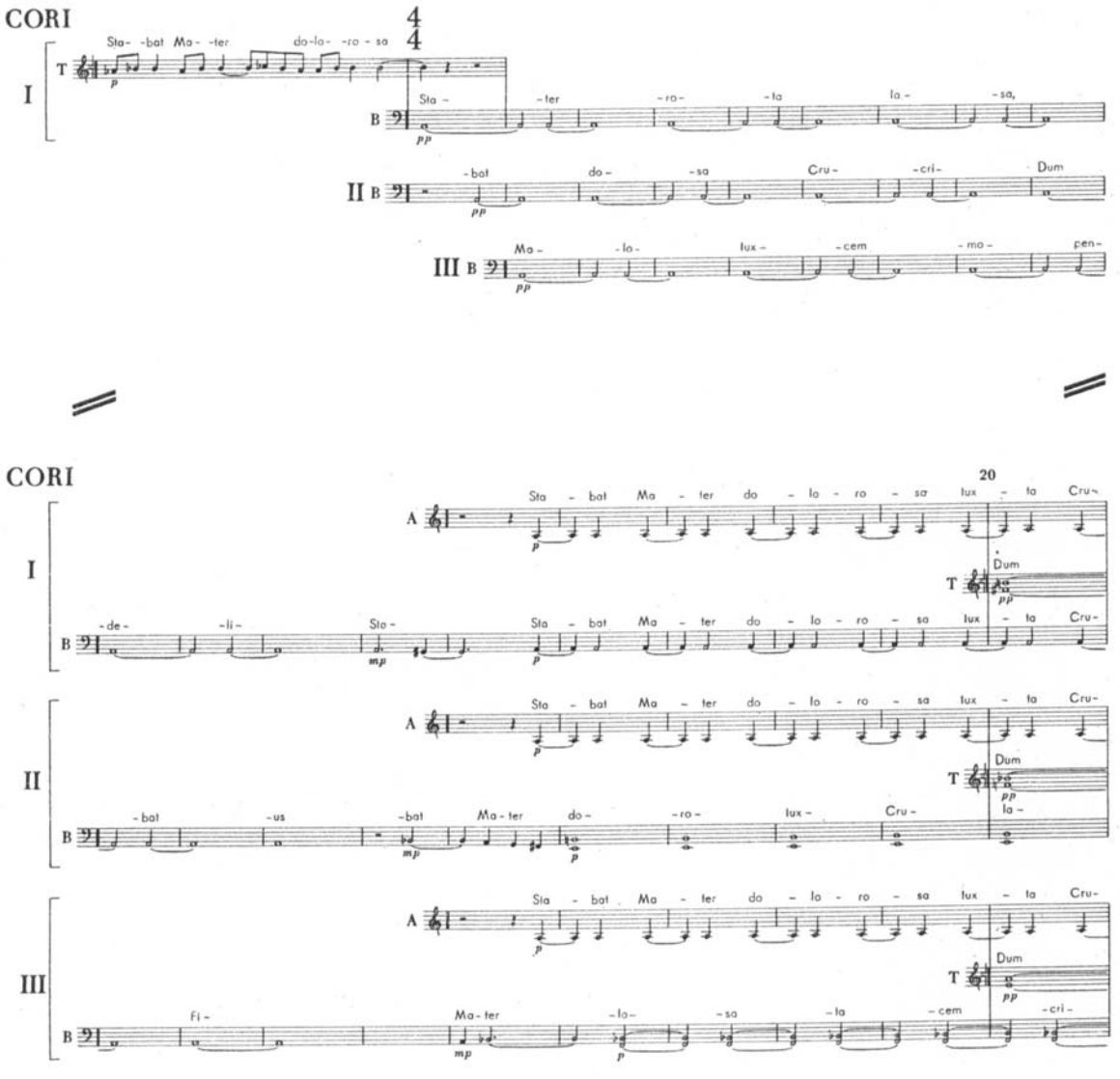
Ex. 13b Bartók : *Suita op. 14*, partea a 3-a




f
dim.
mf
come sopra
f

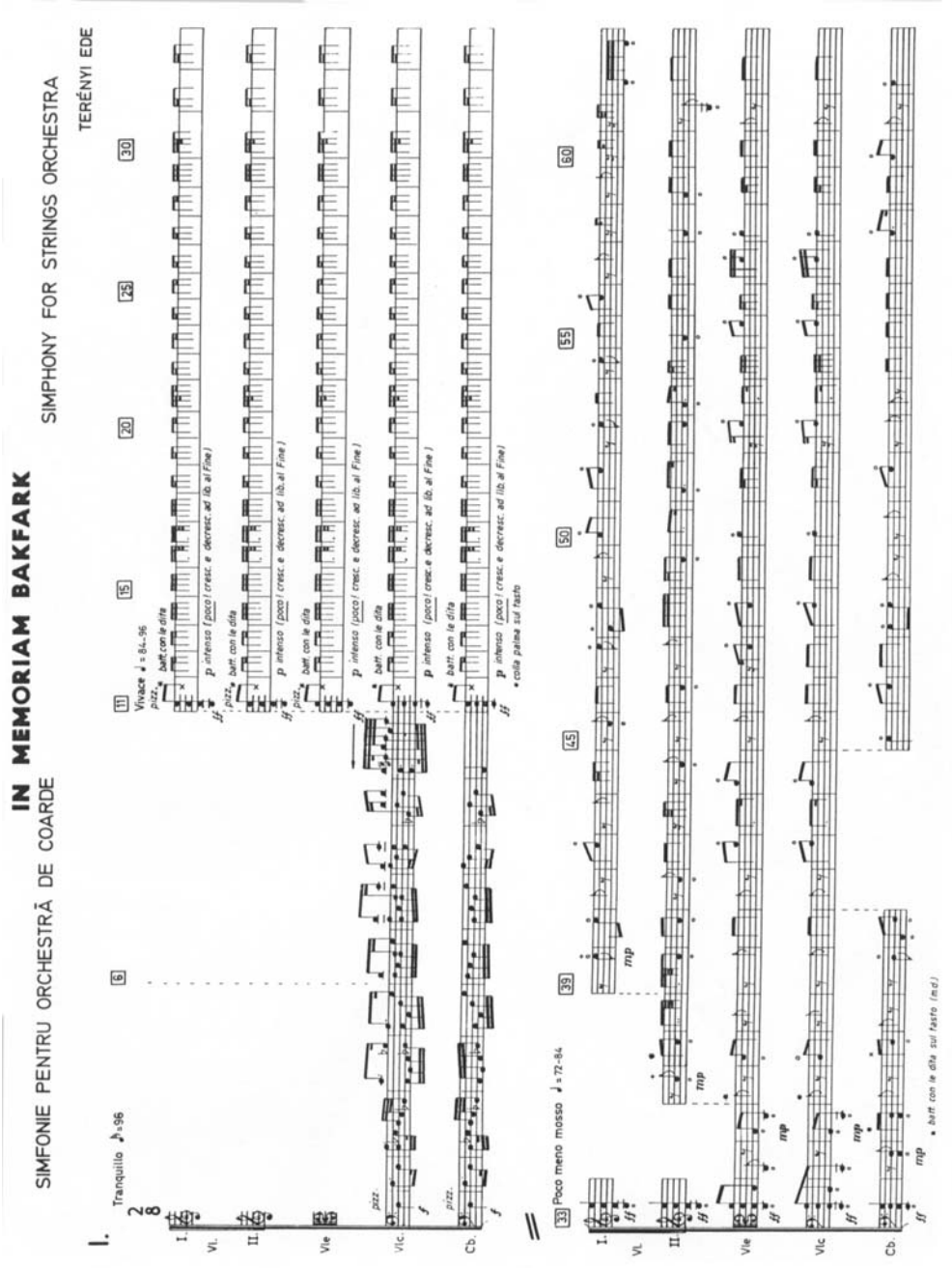
Muzica este capabilă să facă nemijlocit perceptibil mai cu seamă trecutul şi prezentul. Viitorul poate să-l sugereze doar prin transpunere, la modul indirect. Pentru exprimarea trecutului cea mai evidentă soluție este CITATUL din amintirile muzicale trecute. În fruntea compoziției corale de concepție modernă a lui Penderecki stă un citat gregorian. Turnura melodică monodică (- ce ar putea fi şi recompunerea stilului muzical gregorian -) indică trecutul, şi de câte ori reapare pe parcursul lucrării, de atâtea ori face referire retroactivă la un mileniu şi jumătate.

Ex. 14 Penderecki – *Stabat Mater*


CORI
I
II
III
T
B
A
Sta- -bat Ma- -ter do-lo- -ro - sa
-ter -ro- -la la- -sa,
-bat do- -sa Cru- -cri- Dum
Ma- -lo- lux- -cem -mo- pen-
20
Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa lux - la Cru-
Dum
-de- -li- Sta-
-bat -us -bat Ma - ter do- -ro- lux- Cru-
Fi- Ma - ter -lo- -sa -la -cem -cri-

Valul nostalgic de evocare a trecutului muzical îşi are începutul o dată cu ultimele cvartete ale lui Beethoven: trimitere retroactivă la muzica veche modală (Cvartetul în *Fa major* „Rugăciunea de recunoştinţă a unui bolnav vindecat"). Mai târziu, Berlioz, Liszt, Rachmaninov prin prelucrarea melodiei de secvenţă „Dies irae" au găsit exprimarea **sugestivă** a capacităţii de evocare a muzicii romantice. Muzica modernă a secolului XX a ştiut să meargă retroactiv deosebit de departe – până la rădăcinile muzicii. În majoritatea lucrărilor moderne apare un şir întreg de momente de evocare a trecutului. **Adesea prezentul muzical este trăit în oglinda trecutului**. A luat naştere astfel retrăirea creativă şi interpretativă a muzicilor vechi: MUSICA HISTORICA.

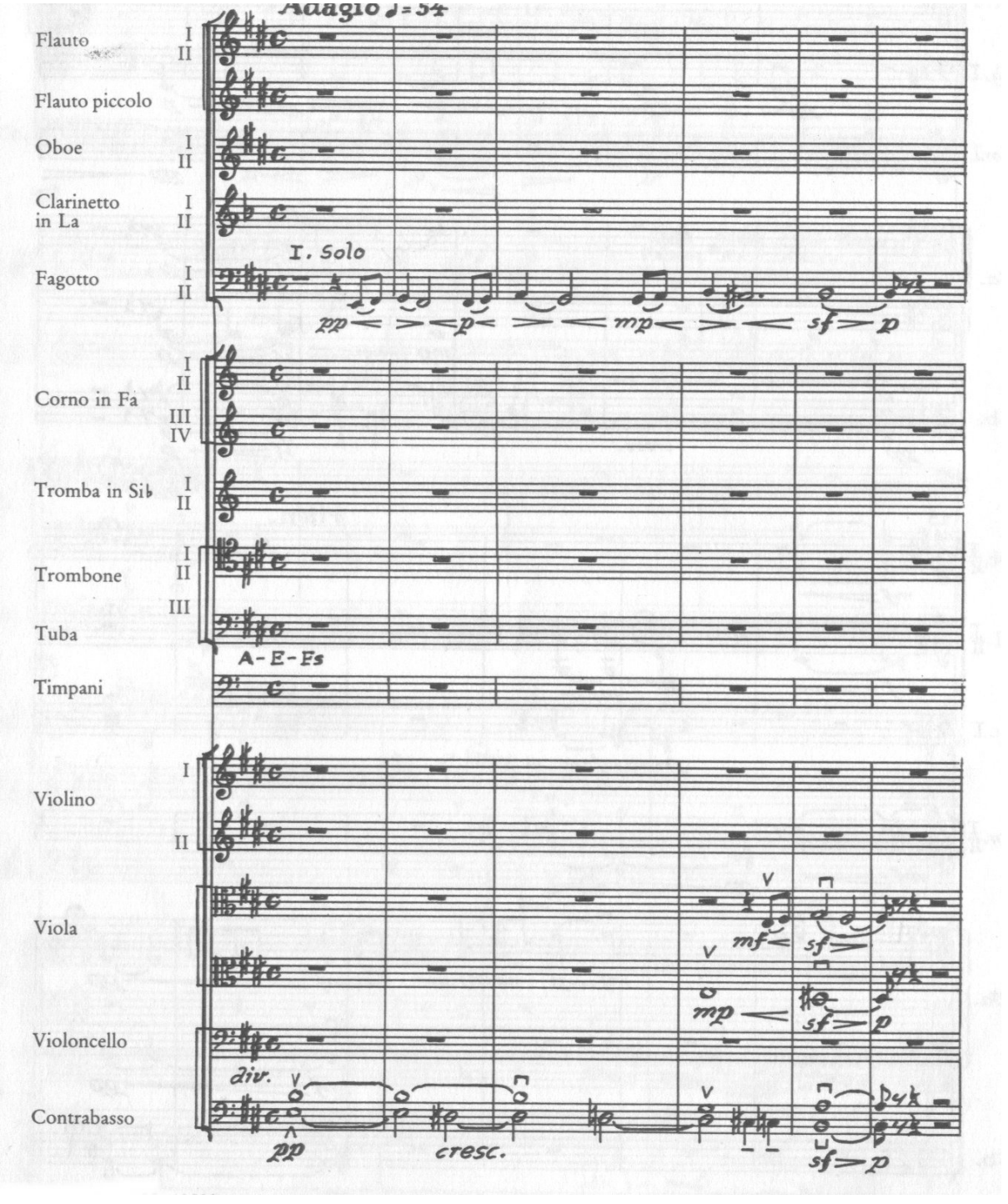
Ex. 15 Terényi Ede: ***Simfonia pentru orchestră de coarde „In memoriam Valentin Bakfark"***

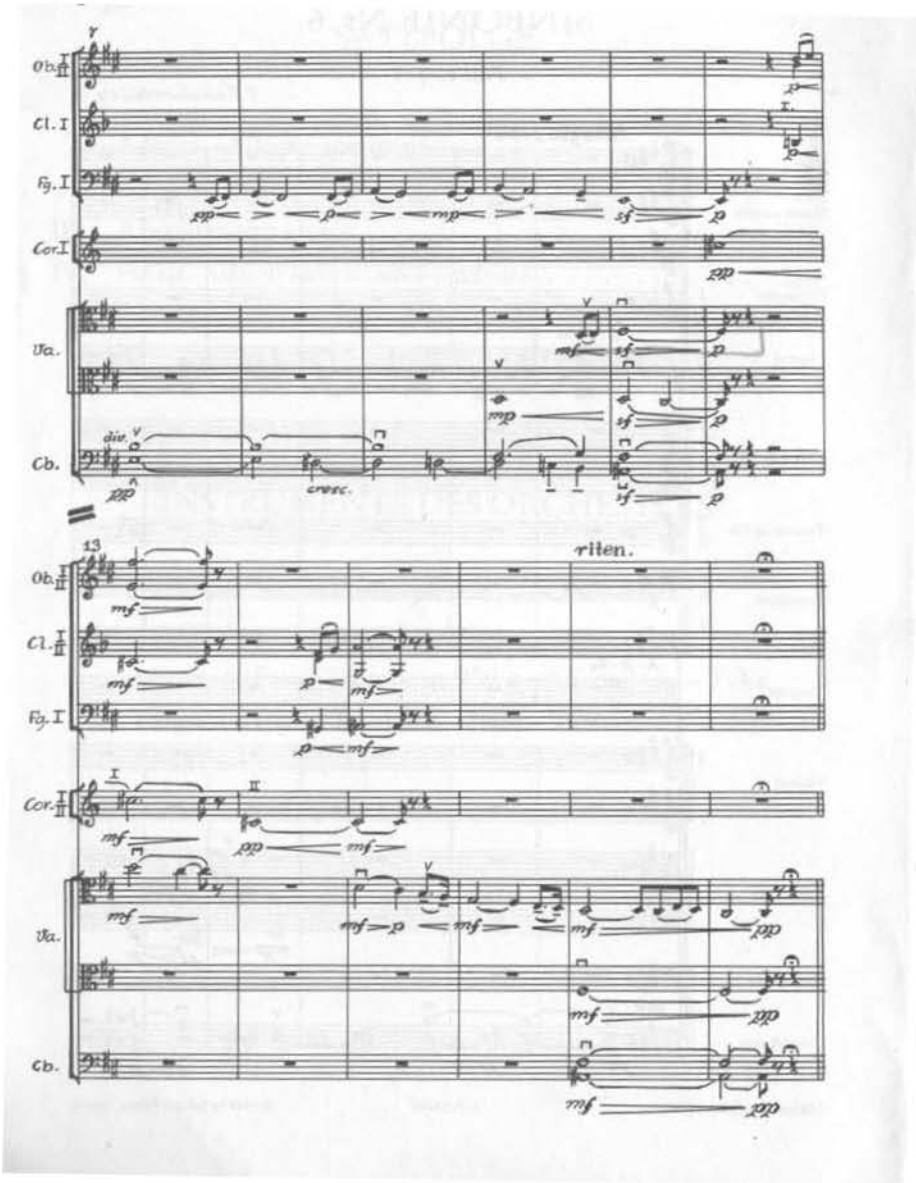


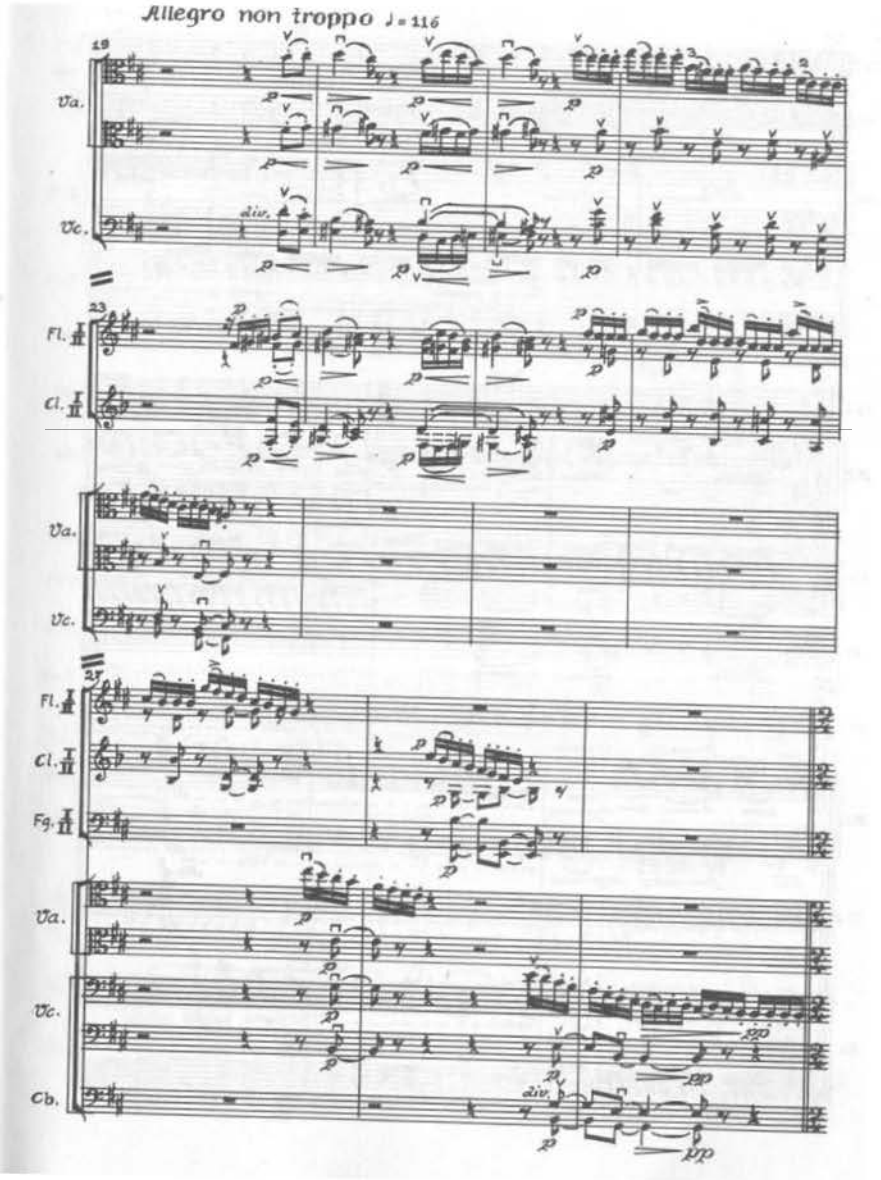
În muzică, evocarea **trecutului** este frecvent ataşată de registrul sonor grav – istoria, trecutul fiind o fântână adâncă în care ne putem cufunda pe drumul nostru de căutare a trecutului. Un gest creativ romantic foarte frecvent este debutul lucrării în registrul grav. Creatorii moderni apelează de asemenea frecvent la acest mijloc de dramaturgie componistică. Două exemple oferim în acest sens:

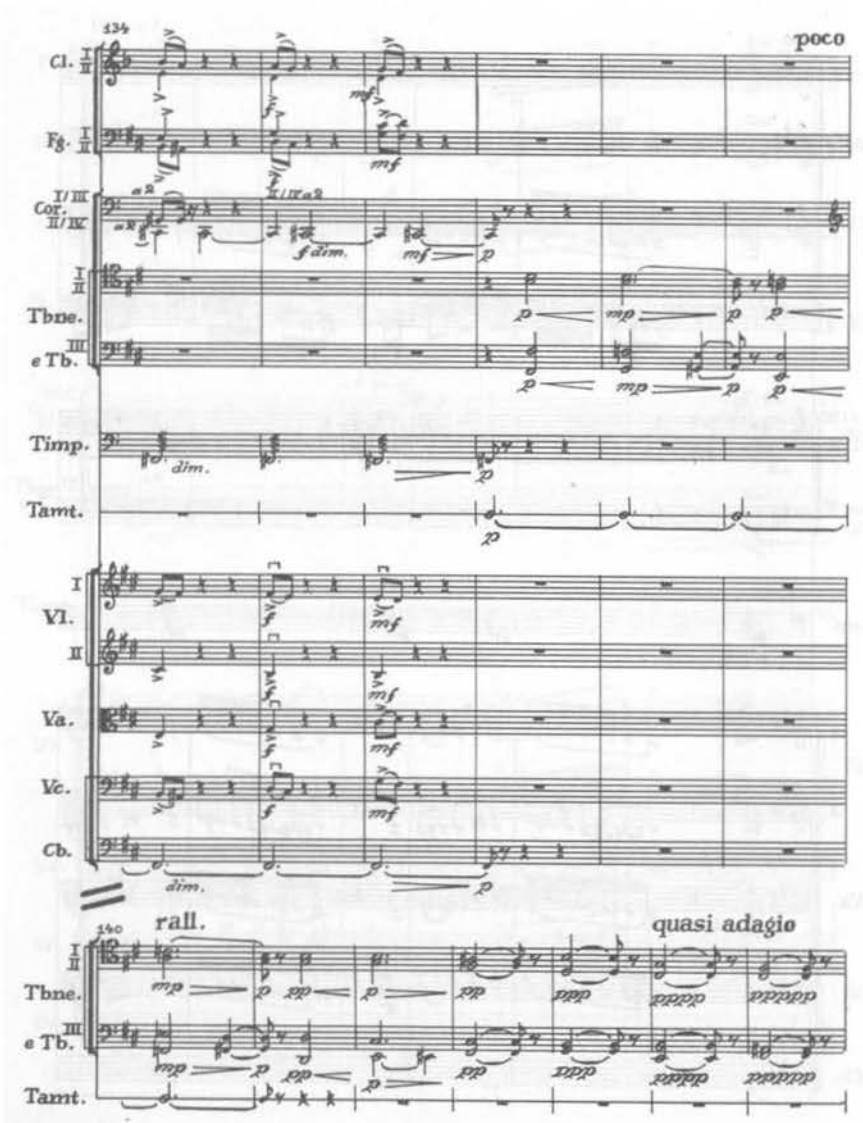
Ceaikovski – începutul şi sfârşitul *Simfoniei a VI-a*, şi Stravinski : *Pasărea de foc*:

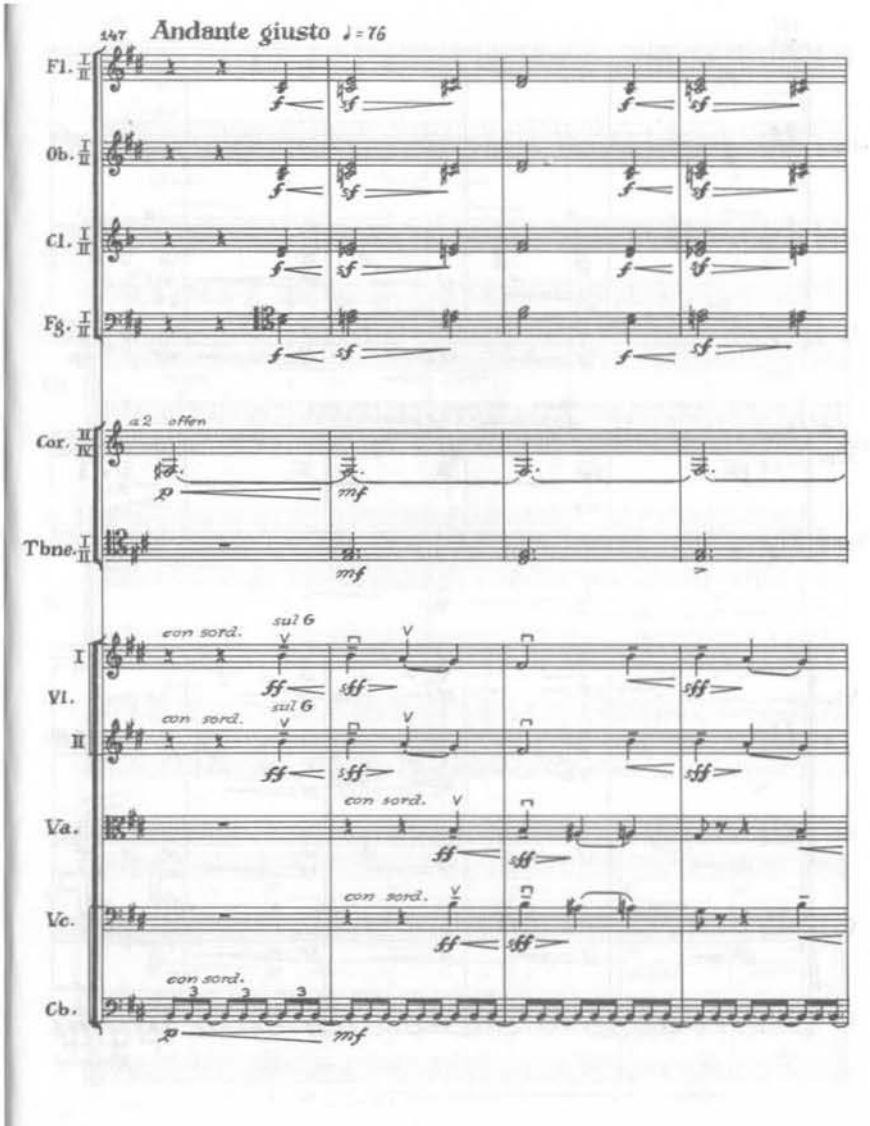
Ex. 16a Ceaikovski : *Simfonia a VI-a*

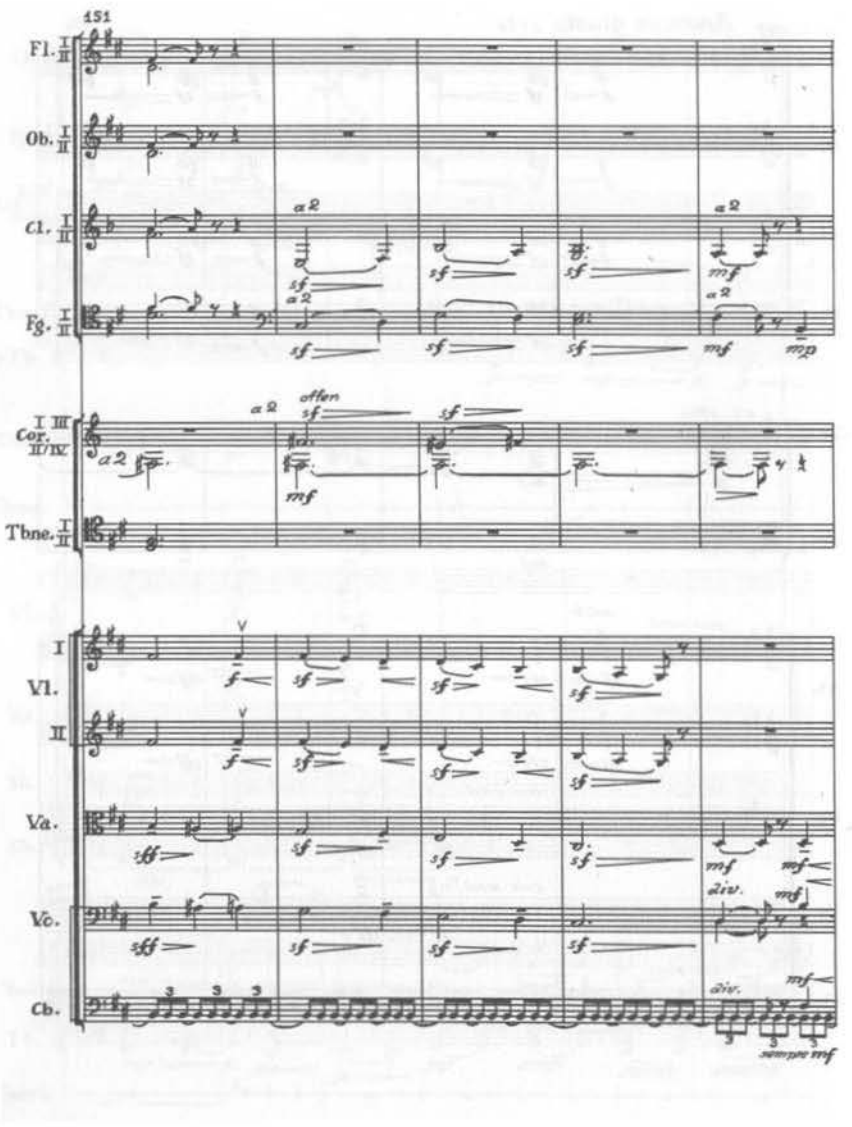


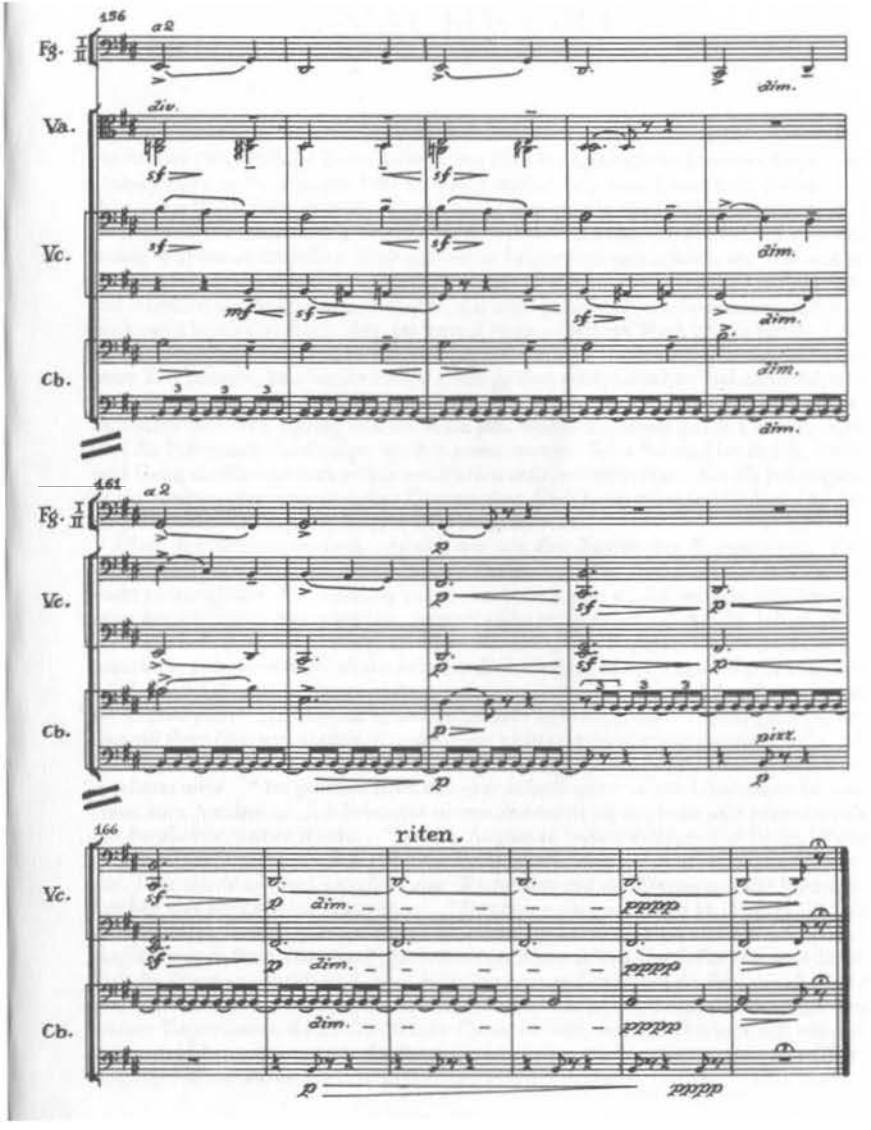

Ob. I II
Cl. I
Fg. I
Cor. I
Va.
Cb.
div.
cresc.
13
riten.
Cor. I II


Allegro non troppo ♩= 116
19
Va.
Vc.
div.
23
Fl. I II
Cl. I II
27
Fg. I II
Cb.

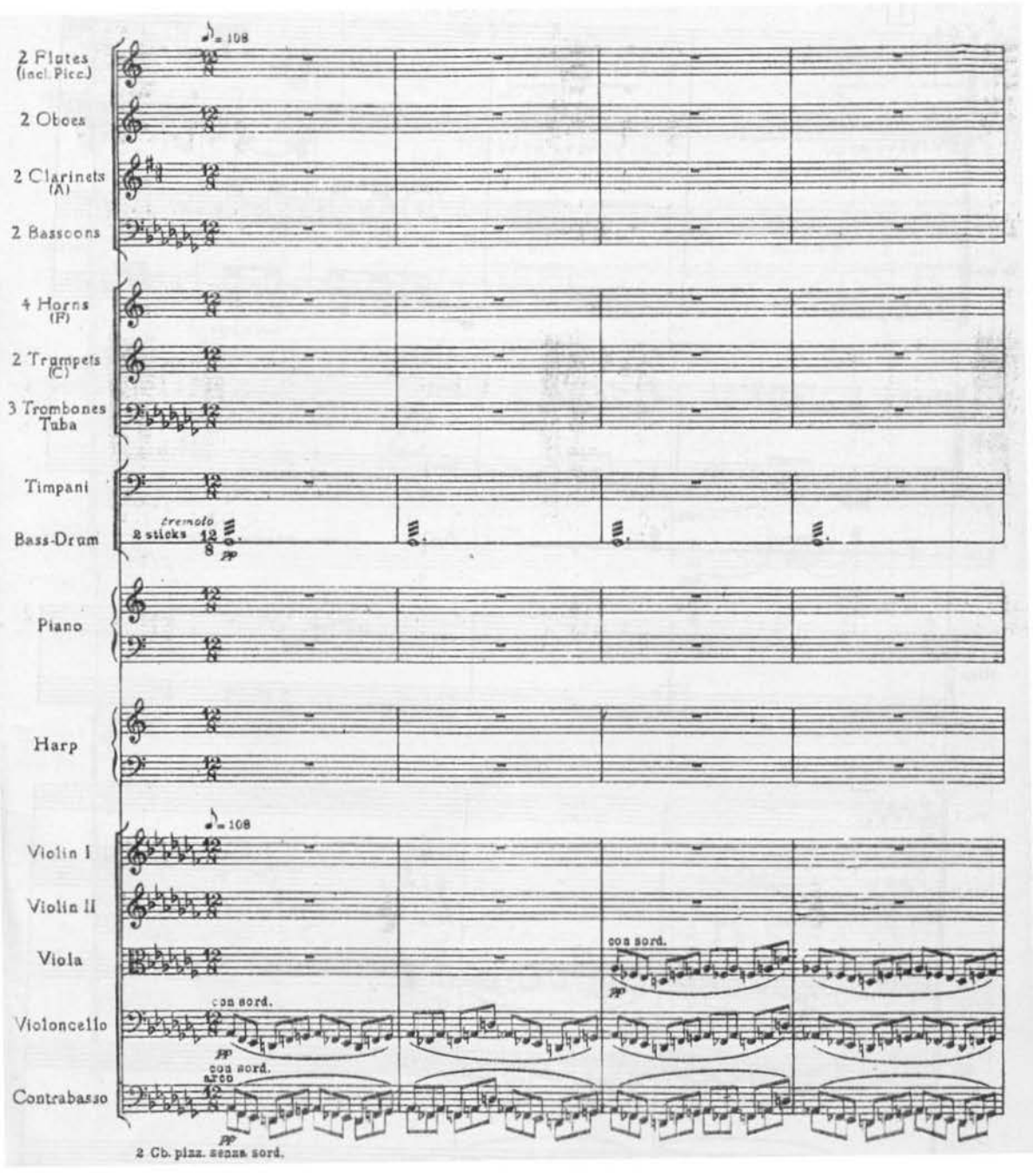

134
poco
Cl. I II
Fg. I II
Cor. I/III II/IV
a2
Tbne. I II
e Tb. III
Timp.
Tamt.
Vl. I II
Va.
Vc.
Cb.
dim.
140
rall.
quasi adagio


147
Andante giusto ♩ = 76
Fl. I II
Ob. I II
Cl. I II
Fg. I II
Cor. II IV
a2 offen
Tbne. I II
Vl. I II
con sord.
sul G
Va.
Vc.
Cb.


151
Fl. I II
Ob. I II
Cl. I II
a 2
Fg. I II
Cor. I III II/IV
offen
Tbne. I II
I Vl.
II
Va.
Vc.
Cb.
div.
sempre mf


156
Fg. I II
Va.
Vc.
Cb.
div.
dim.
161
pizz.
166
riten.

Ex. 16b Stravinski : *Pasărea de foc*



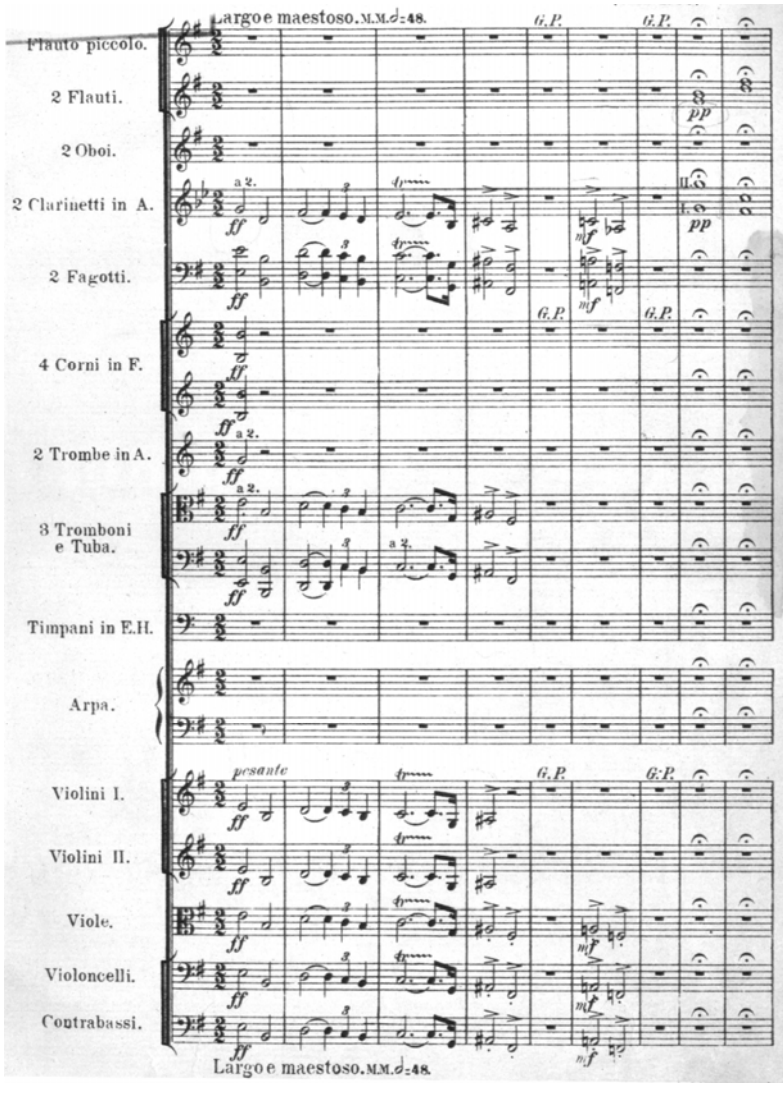
Registrului grav i se acomodează cel mai armonios **tempoul lent** (în registrul grav melodiile repezi dau naştere unui efect comic). În ambele exemple de mai sus compozitorii indică tempo lent.

Culorile timbrale instrumentale îşi aduc de asemenea aportul la exprimarea muzicală evocatoare a trecutului, de exemplu corzile grave (în special contrabasul), instrumentele de suflat grave (fagot, contrafagot, bas clarinet, tubă), şi dintre instrumentele de percuție (timpanul, toba mare, tam-tam, gong, piatto grave etc.).

Mişcarea melodică sinusoidală, petele armonice şterse, **sunetele de pedală** nemişcate, ținute prelung, tremolourile sunt de asemenea indicatori muzicali care fac aluzie la trecutul acțiunii.

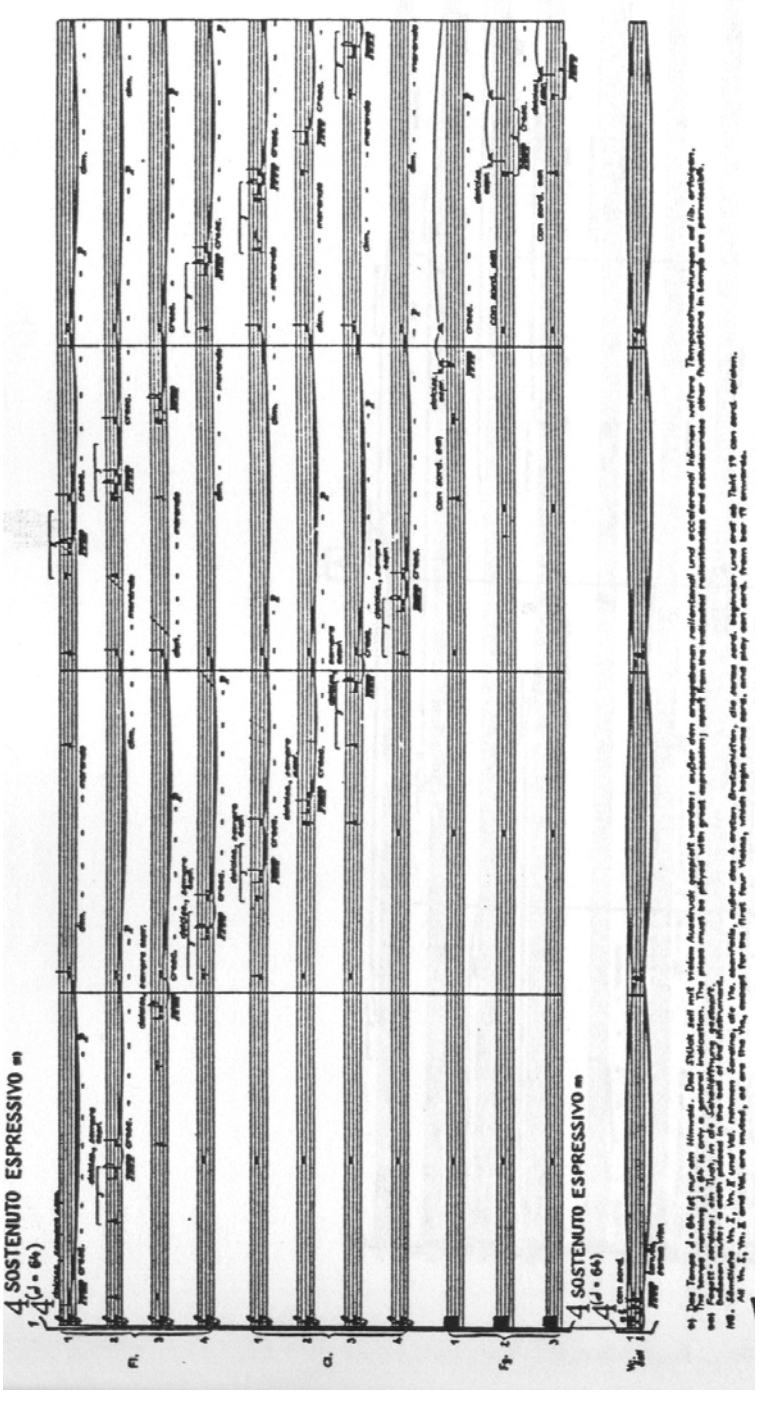
Dinamica – fiind una dintre cei mai importanți factori – înglobează în sine orice alt mijloc de evocare a trecutului. Compozitorii utilizează de obicei cea mai redusă dinamică (făcând trimitere la trecutul îndepărtat!). Nu sunt rare nici indicațiile ce cuprind **patru** sau **cinci** semne de *piano*. Dacă dinamica face trecere la *forte* sau *fortissimo* autorul doreşte să evidențieze intervenția în prim plan a trecutului, invazia violentă a lui în prezent.

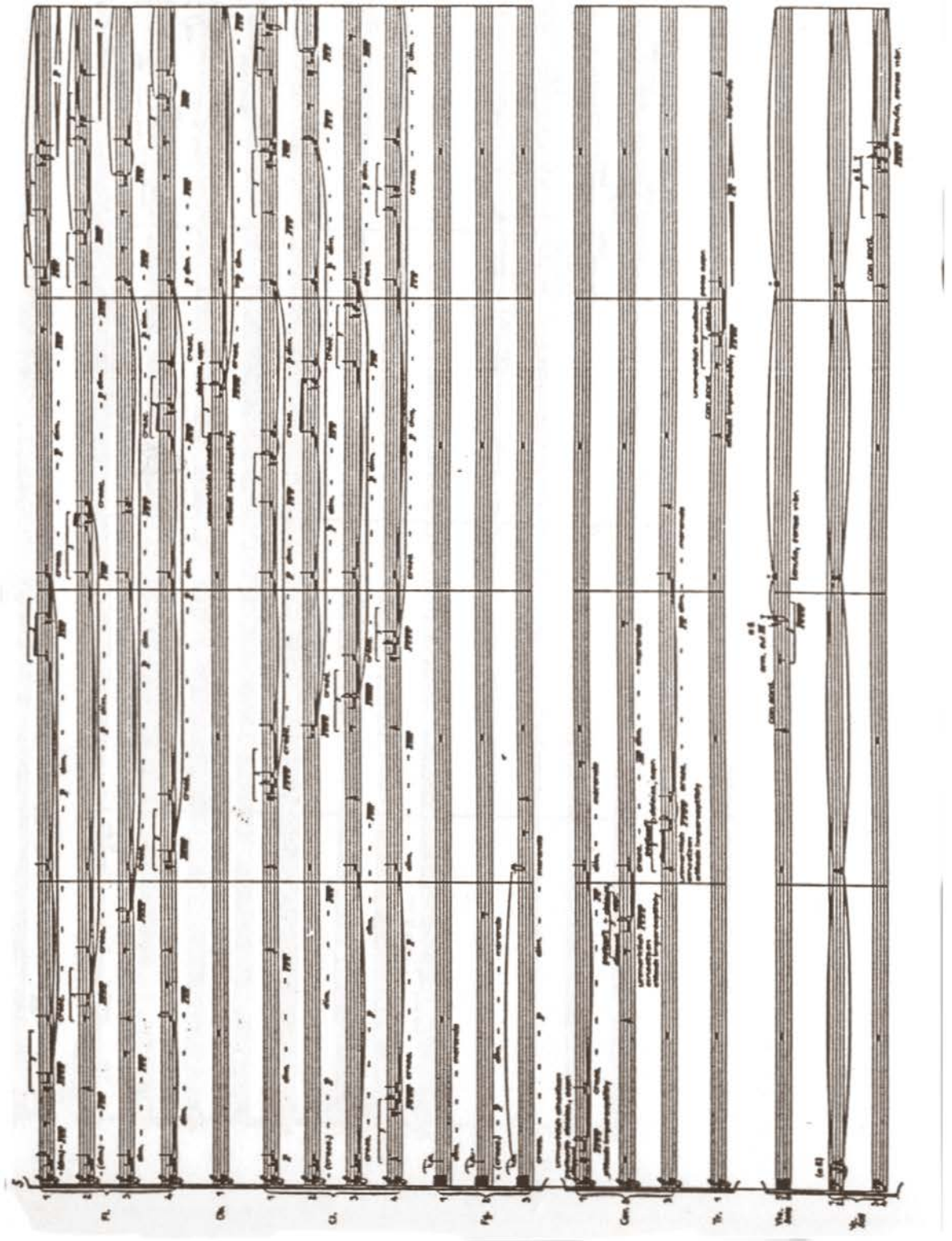
Ex. 17 Rimski – Korsakov : *Şeherezada*



Imaginea muzicală a **viitorului** este redată de către compozitori prin metode asemănătoare, fiind schimbat doar registrul în opusul său. Tot ceea ce reprezintă viitorul ajunge în registrul sonor **acut**, chiar **supra acut**, menținându-se însă ***multiplul piano*** ce indică distanța în timp. Astfel, culoarea timbrală este determinată de utilizarea registrului acut: corzi acute, suflători şi percuție (ex. trianglu, clopoței). Un exemplu deosebit de atrăgător din literatura muzicală modernă este lucrarea pentru orchestră intitulată *Lontano* de Gy. Ligeti; sugerează depărtare în spațiu, viitor în timp.

Ex. 18 Ligeti : ***Lontano***

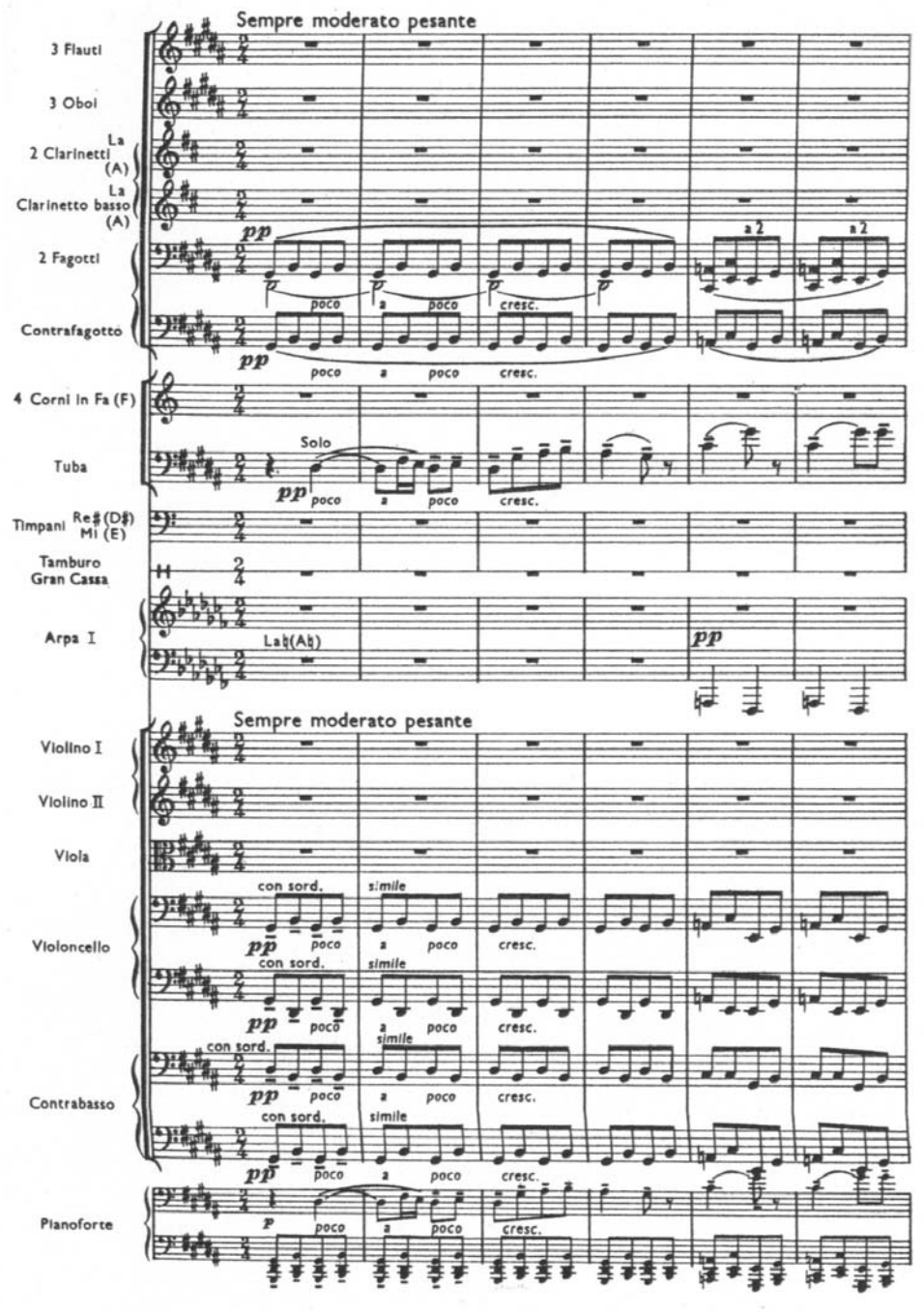


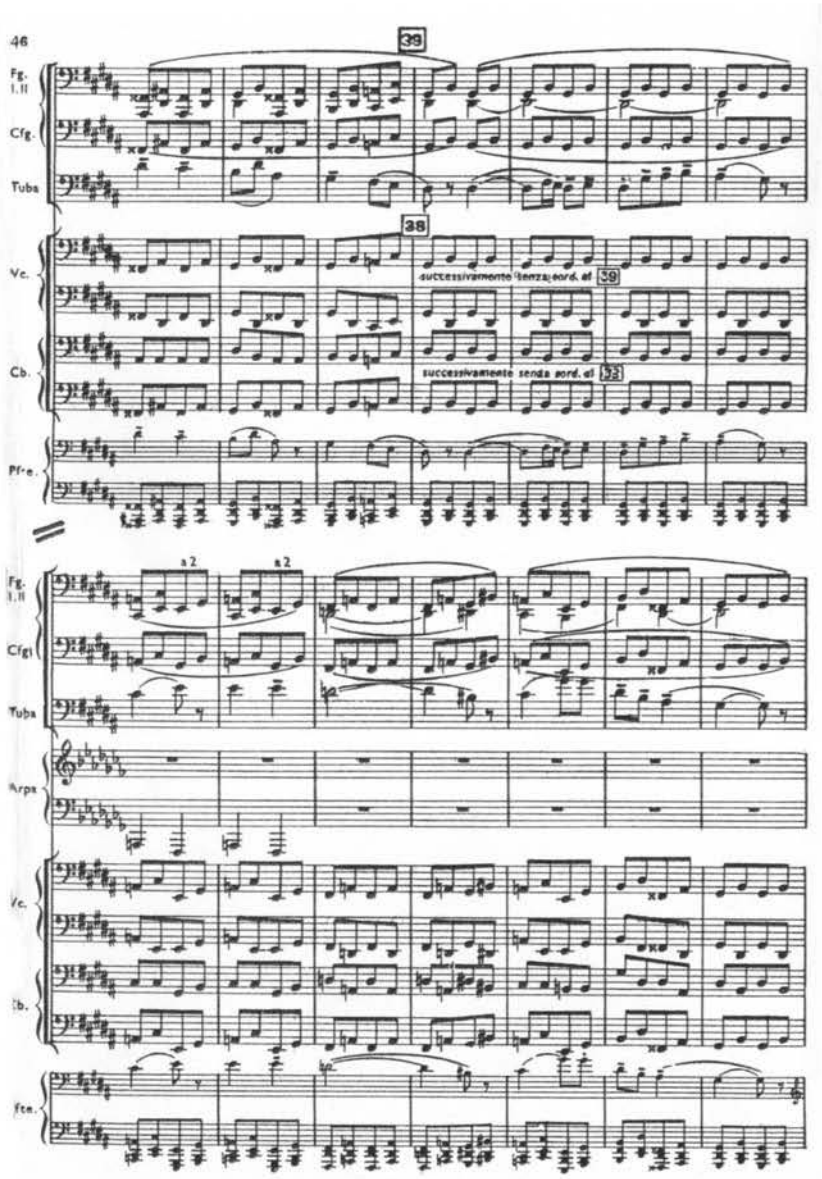


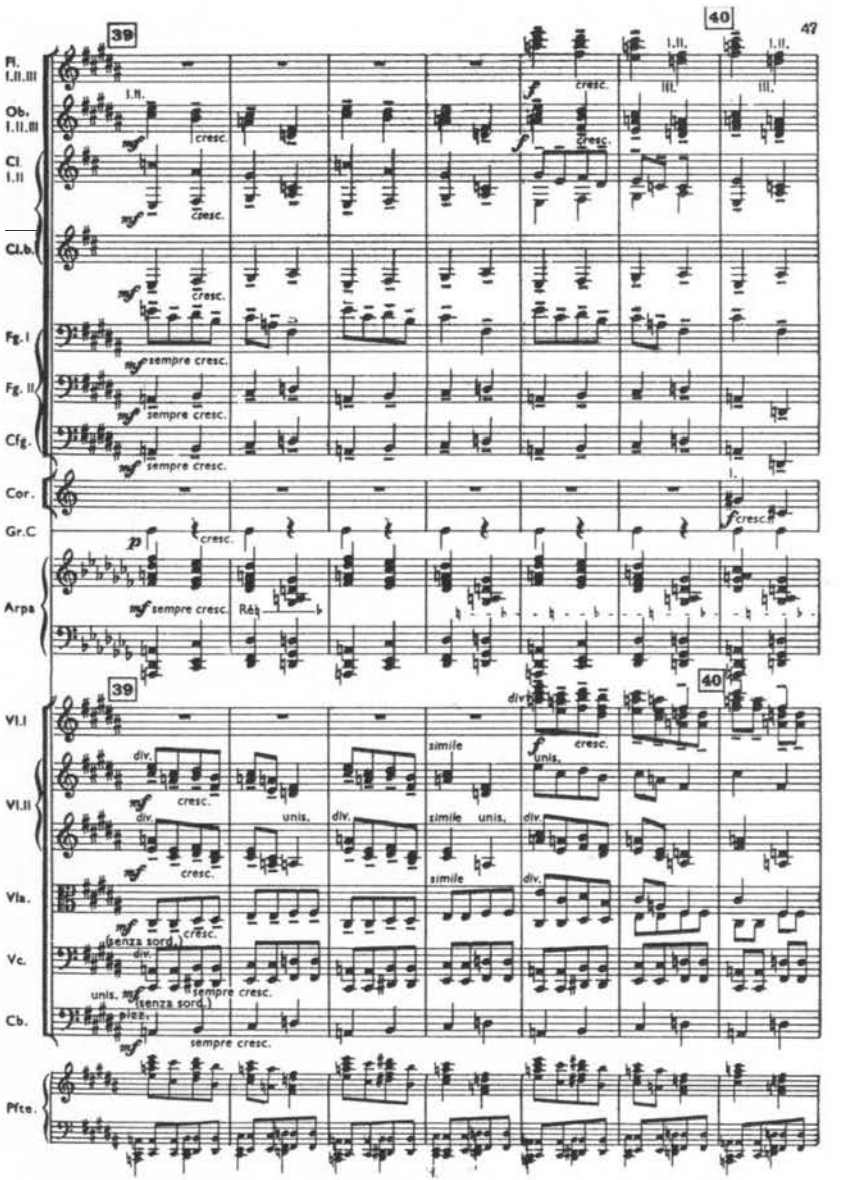
Obs. Sunetele de „pedală” ținute prelung, caracterul de continuum are o valabilitate izbitoare.

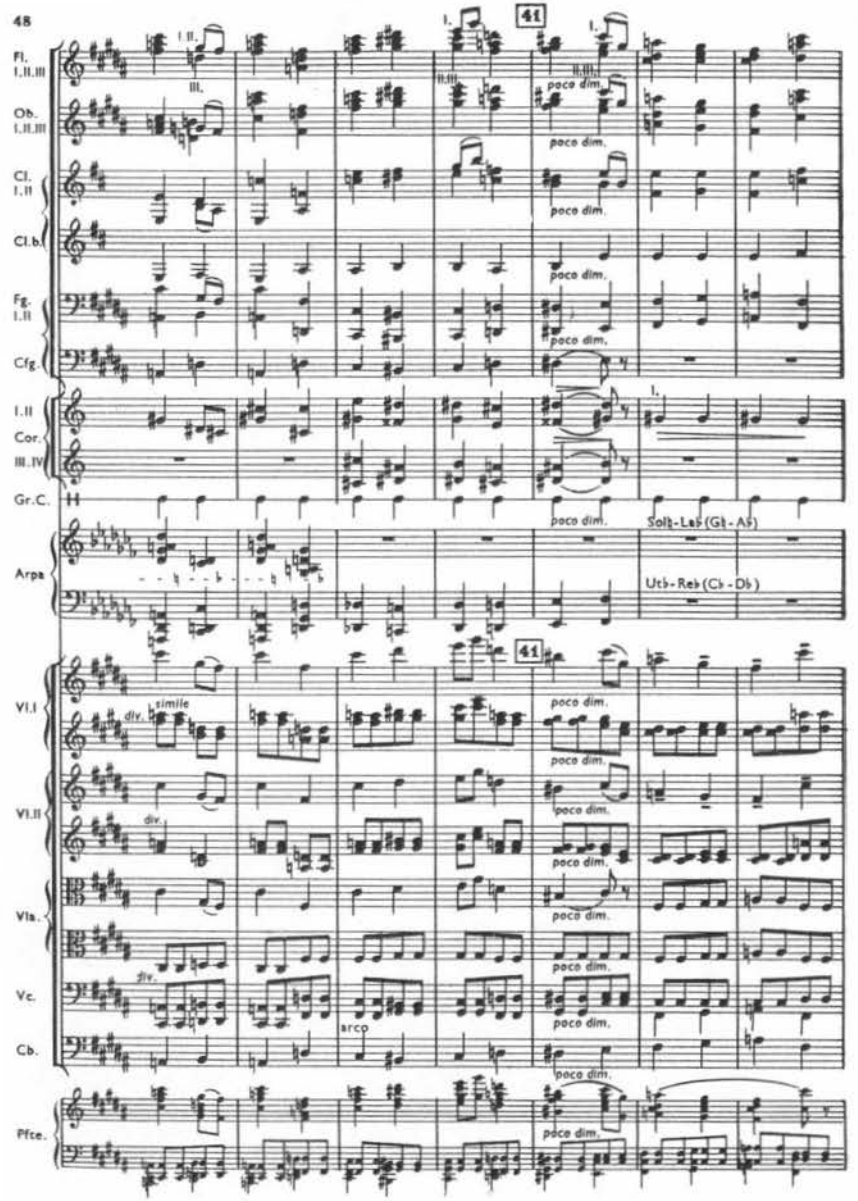
Rezolvarea dramaturgică **a trecerii din trecut în prezent şi de acolo în viitor** (dispariția în orizontul îndepărtat) constituie un fenomen frecvent în muzică. Reprezentarea muzicală a cortegiului ce se apropie, apoi se îndepărtează, este ideea de bază a multor părți de lucrări. Piesa *Bydlo* de Mussorgski din ciclul *Tablouri dintr-o expoziție* înfățișează apropierea lentă a unui car cu boi, apoi îndepărtarea lui:

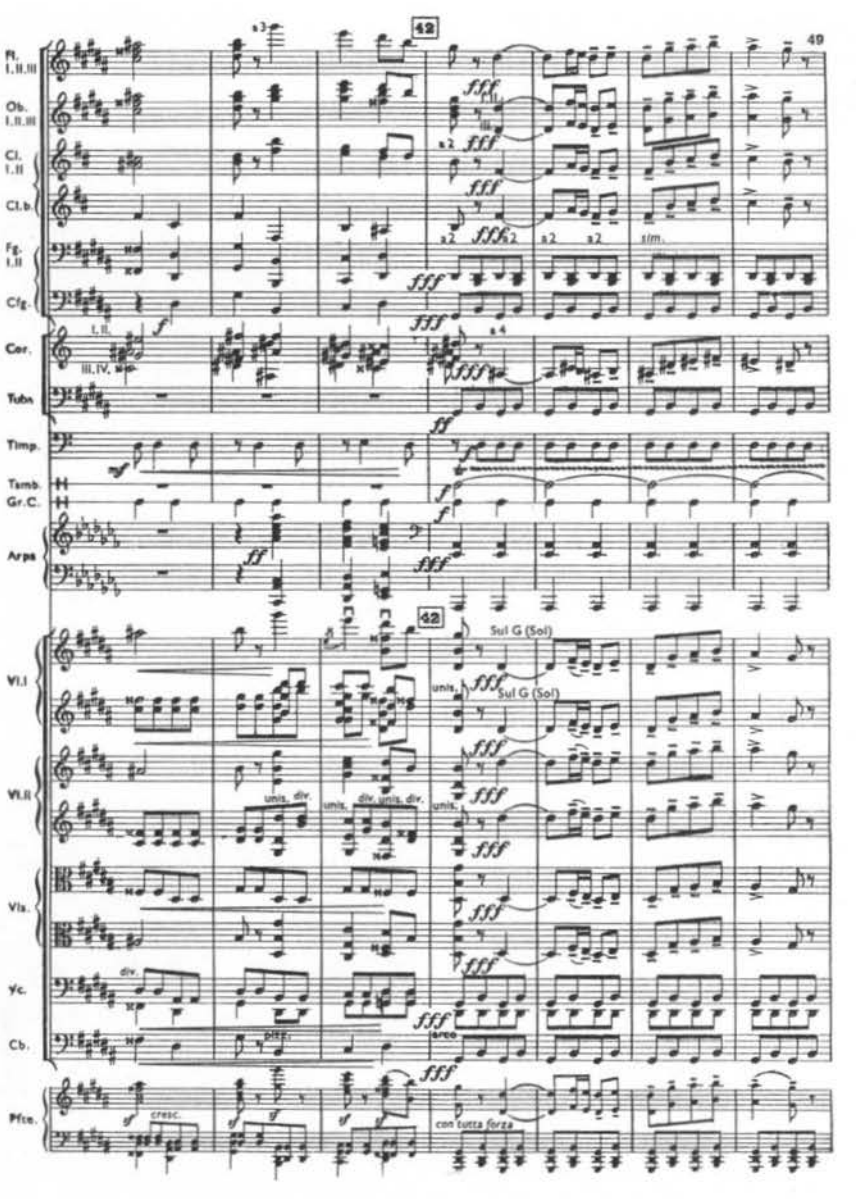
Ex. 19a Mussorgski : *Bydlo*

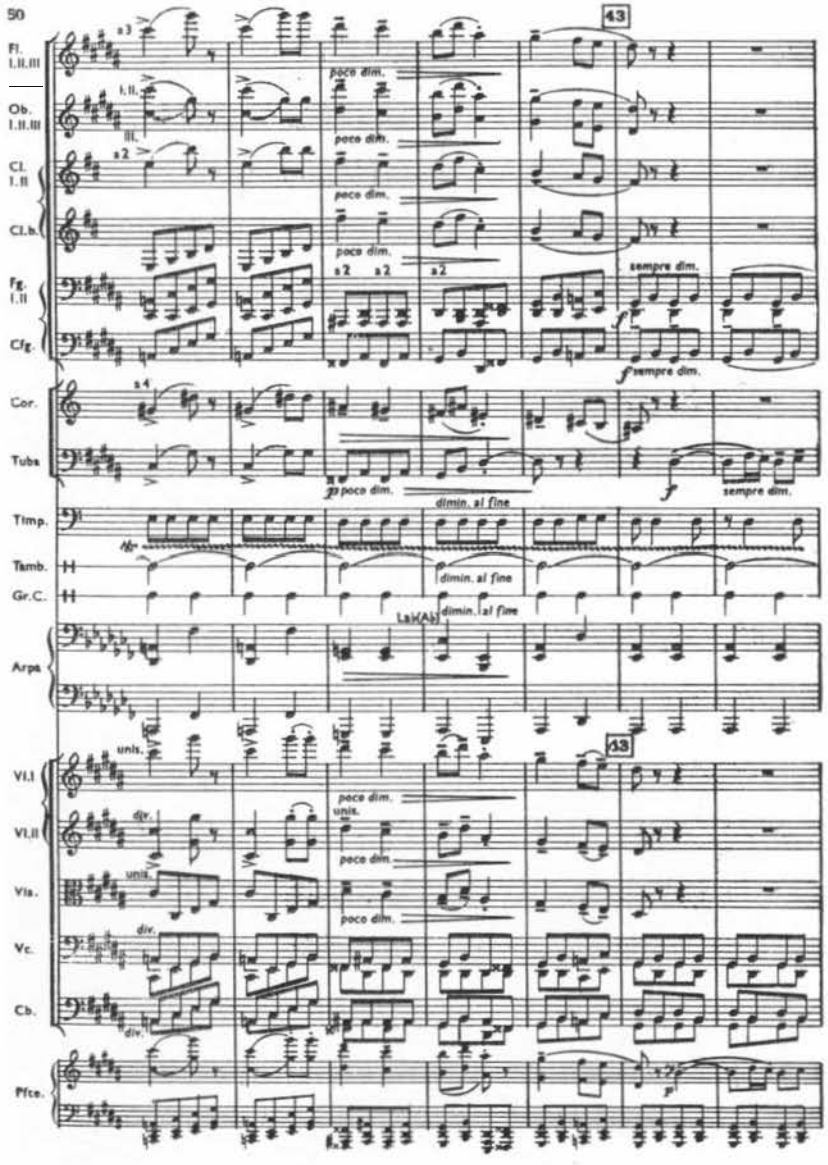


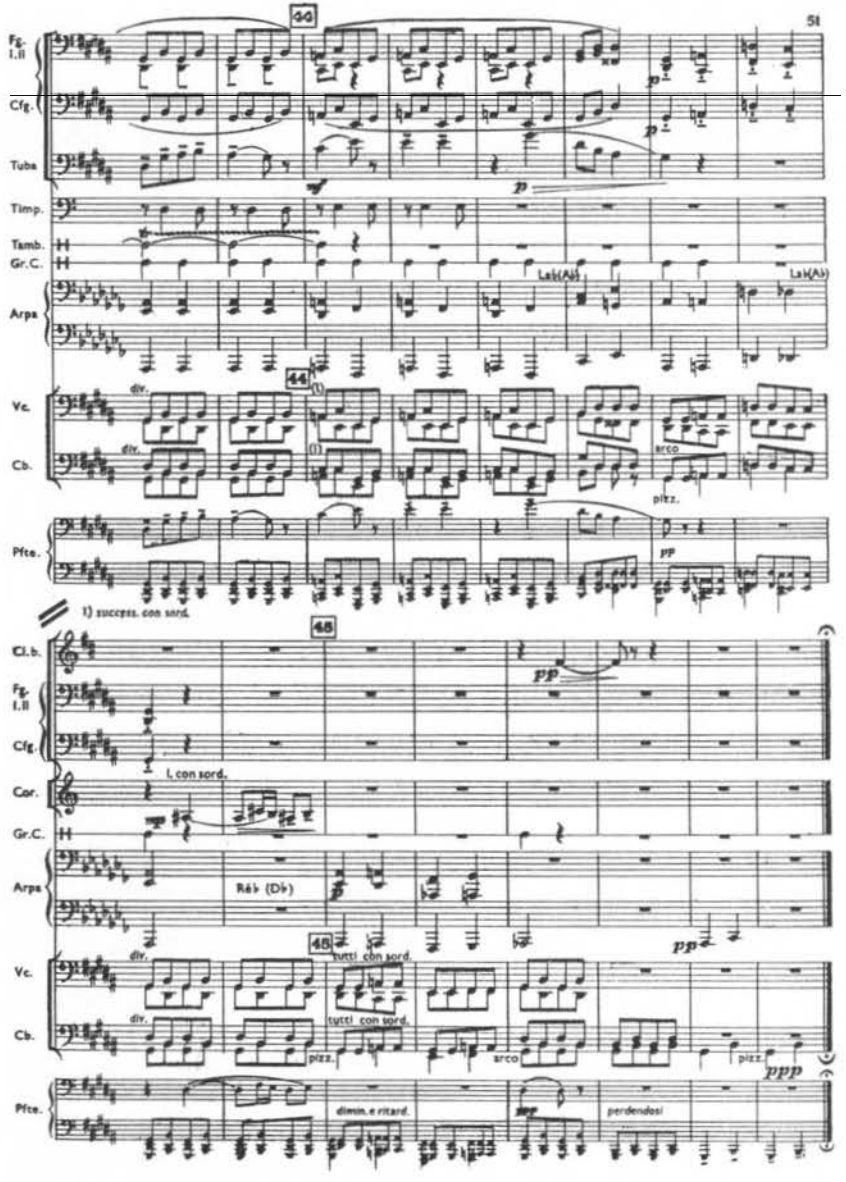

46
39
38
Fg. I, II
Cfg.
Tuba
Vc.
Cb.
Pf-o.
successivamente senza sord. al 39
successivamente senza sord. al 38
a 2
Cfgt
Arpa


47
39
40
Fl. I, II, III
Ob. I, II, III
Cl. I, II
Cl.b.
Fg. I
Fg. II
Cfg.
Cor.
Gr.C
Arpa
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.
Pfte.
sempre cresc.
cresc.
div.
unis.
simile
(senza sord.)
pizz.

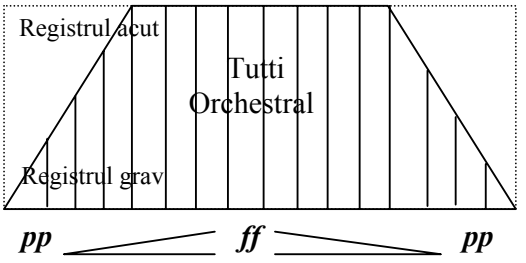

48
41
Fl. I.II.III
Ob. I.II.III
Cl. I.II
Cl.b.
Fg. I.II
Cfg.
I.II
Cor.
III.IV
Gr.C.
Arpa
Vl.I
Vl.II
Vla.
Vc.
Cb.
Pfte.
poco dim.
Sol♮-La♭ (G♮-A♭)
Ut♭-Re♭ (C♭-D♭)
simile
div.
arco


49
42
Fl. I.II.III
Ob. I.II.III
Cl. I.II
Cl.b.
Fg. I.II
Cfg.
Cor.
Tuba
Timp.
Tamb.
Gr.C.
Arpa
Vl.I
Vl.II
Vla.
Vc.
Cb.
Pfte.
a3
a2
a4
sim.
Sul G (Sol)
unis.
div.
pizz.
arco
cresc.
con tutta forza


50
43
Fl. I.II.III
Ob. I.II.III
Cl. I.II
Cl.b.
Fg. I.II
Cfg.
Cor.
Tuba
Timp.
Tamb.
Gr.C.
Arpa
Vl.I
Vl.II
Vla.
Vc.
Cb.
Pfte.
poco dim.
sempre dim.
dimin. al fine
unis.
div.

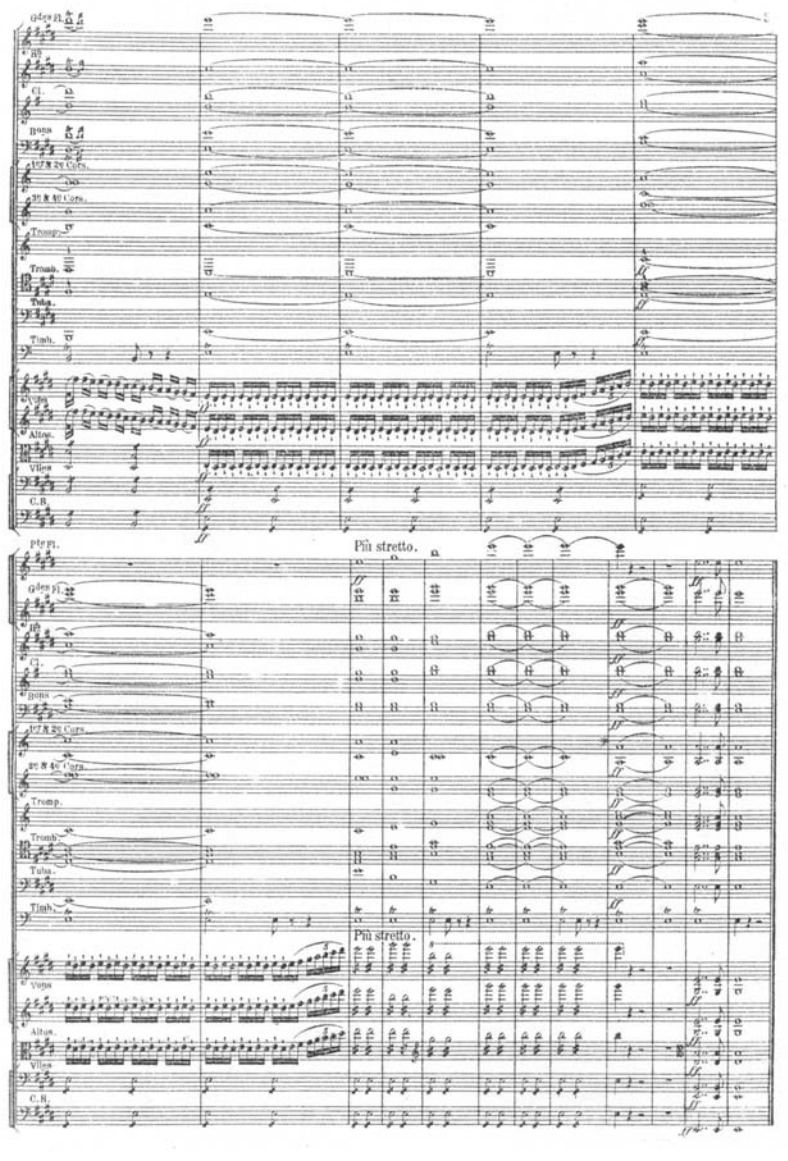

51
44
45
Fg. I.II
Cfg.
Tuba
Timp.
Tamb.
Gr.C.
Arpa
Vc.
Cb.
Pfte.
Cl.b.
Cor.
Gr.C.
Arpa
Vc.
Cb.
Pfte.
div.
arco
pizz.
1) success. con sord.
I. con sord.
tutti con sord.
dimin. e ritard.
perdendosi

Obs. Armoniile ostinato care redau mişcarea greoaie a carului cu boi, prezenţa permanentă a registrului grav (şi în cazul îndepărtării primeşte până la sfârşit accent) pot fi exprimate printr-o schemă grafică interesantă (vezi imaginea alăturată).



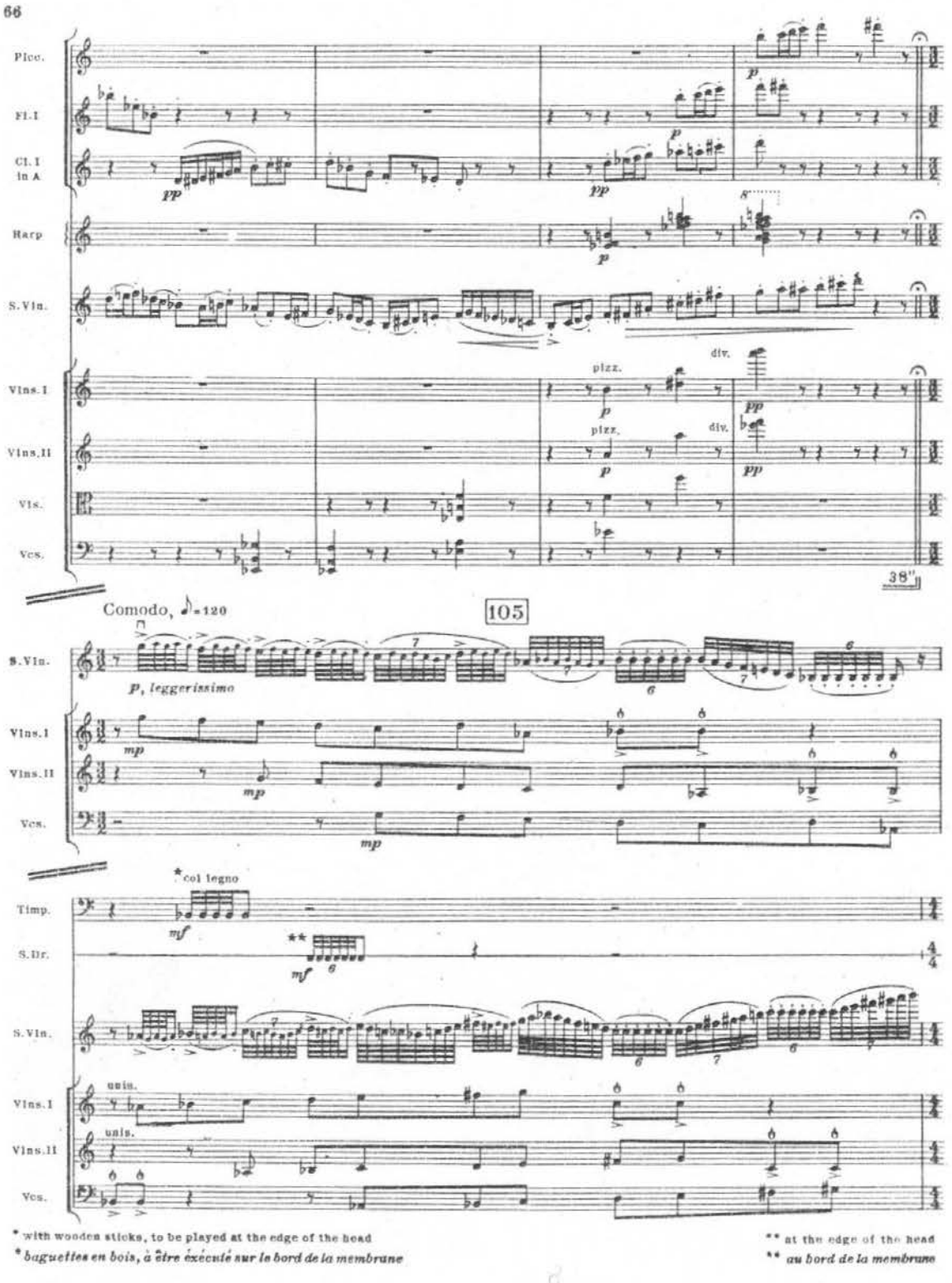
În uvertura operei *Tannhäuser* de Richard Wagner, în mod asemănător exemplului anterior de Mussorgski, prima secţiune exprimă apropierea de departe a corului pelerinilor, apoi îndepărtarea lui, însă în secţiunea de încheiere a uverturii este reprezentat doar **prima jumătate** a procesului dublu, cea care porneşte **din depărtare (trecut) şi soseşte în prezent** (vezi **ex. 9b**):

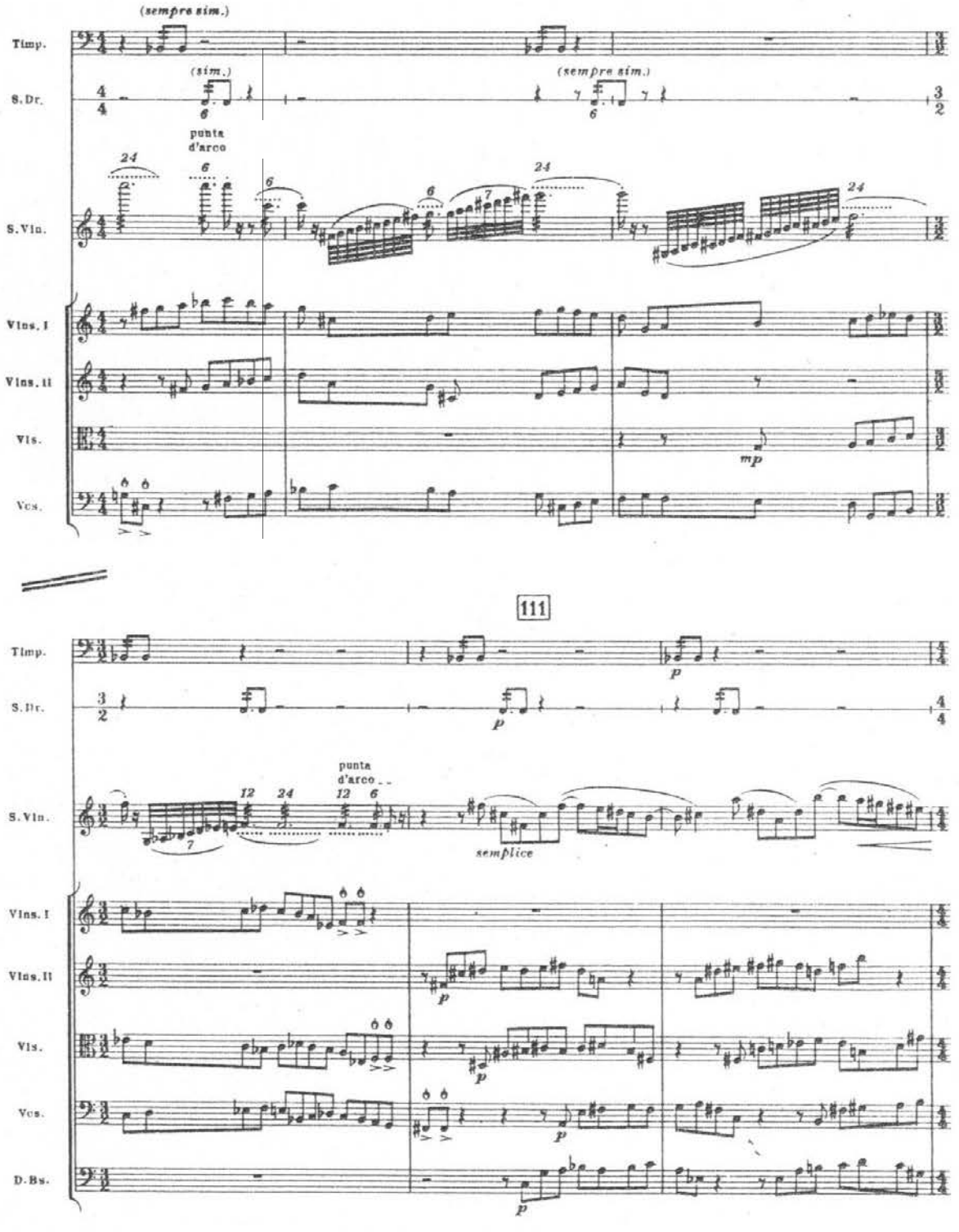
Ex. 19b Wagner : Uvertura *Tannhäuser* (finalul)

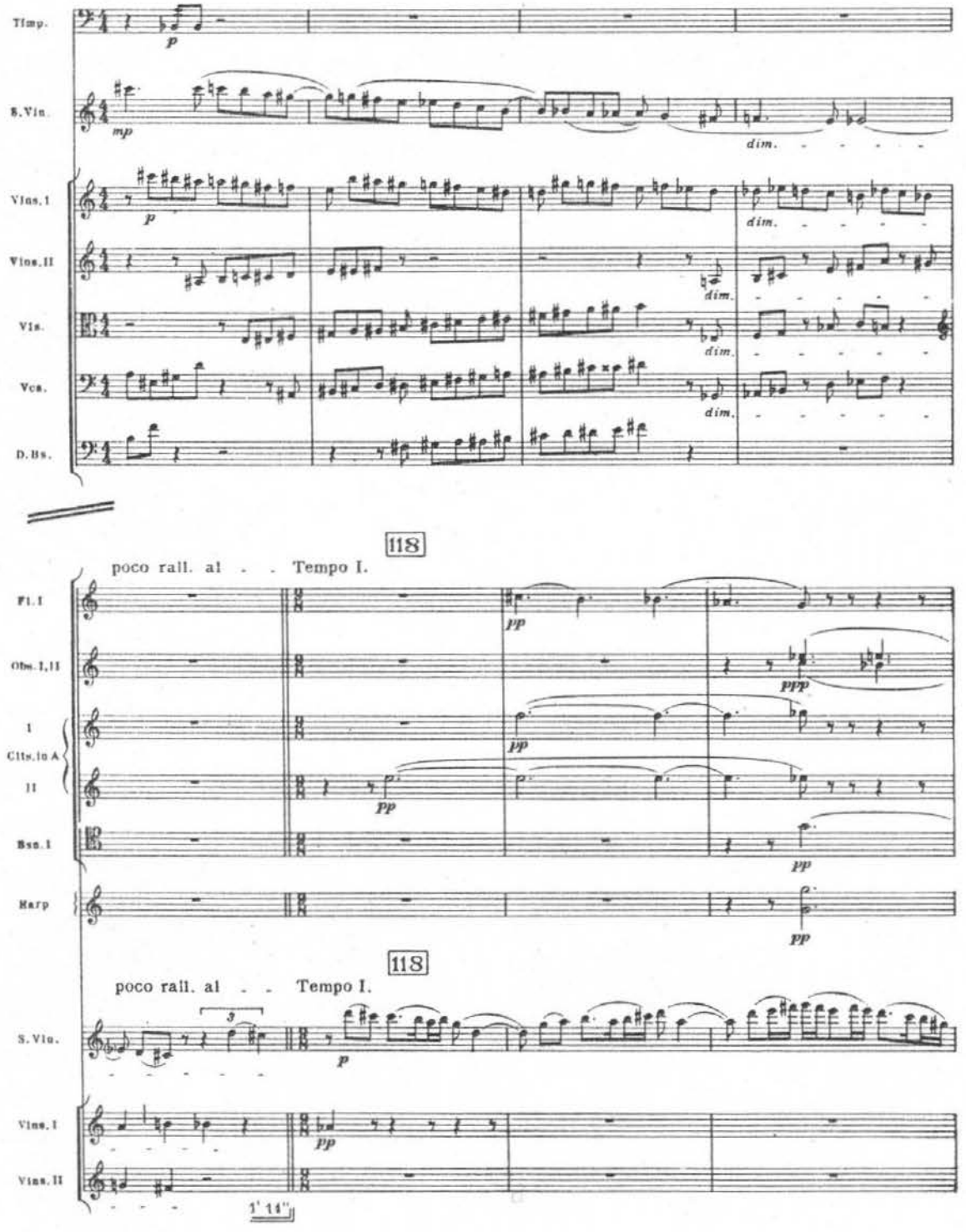


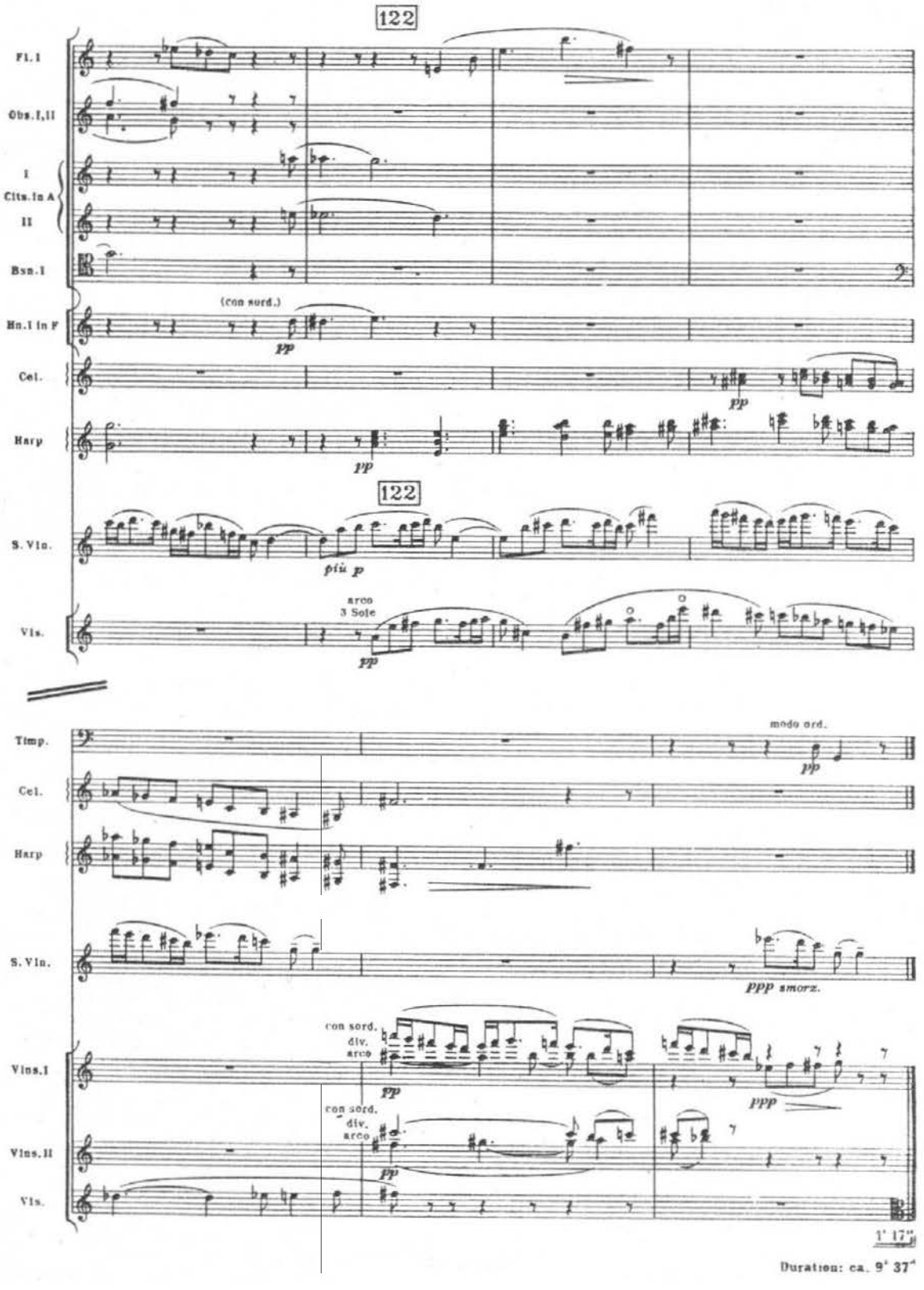
Pentru reprezentarea sonoră a **jumătății** de traseu pornind din prezentul apropiat până în depărtare (în viitor) un exemplu elocvent îl constituie variațiunea *Comodo* şi revenirea tematică *Tempo I* din partea mediană a *Concertului pentru vioară şi orchestră* de Bartók:

Ex. 20 Bartók : *Concertul pentru vioară şi orchestră*




(sempre sim.)
Timp.
S.Dr.
(sim.)
(sempre sim.)
punta d'arco
S.Vln.
Vlns. I
Vlns. II
Vls.
Vcs.
mp
111
punta d'arco
semplice
D.Bs.
p

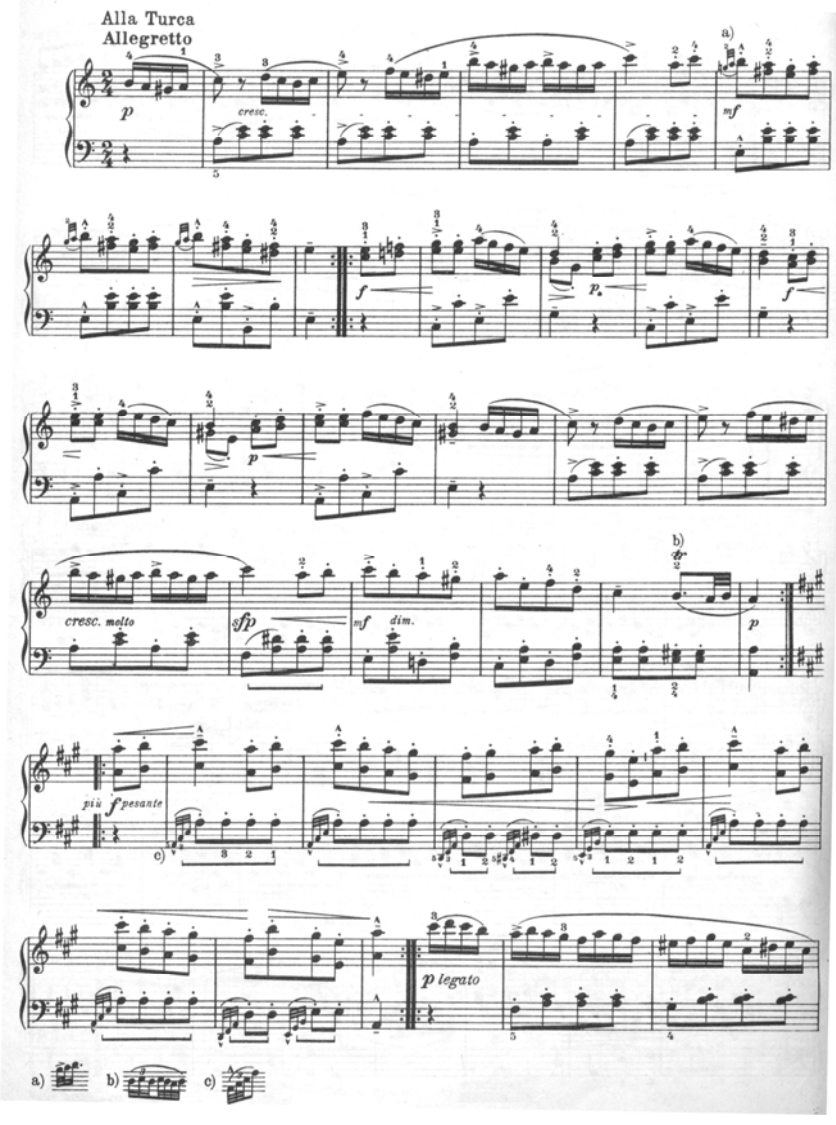

Timp.
S.Vln.
Vlns.I
Vlns.II
Vls.
Vcs.
D.Bs.
dim.
118
poco rall. al . . Tempo I.
Fl.I
Obs.I,II
I
Clts.in A
II
Bsn.I
Harp
pp
ppp
118
poco rall. al . . Tempo I.
S.Vln.
Vlns.I
Vlns.II
1' 14"

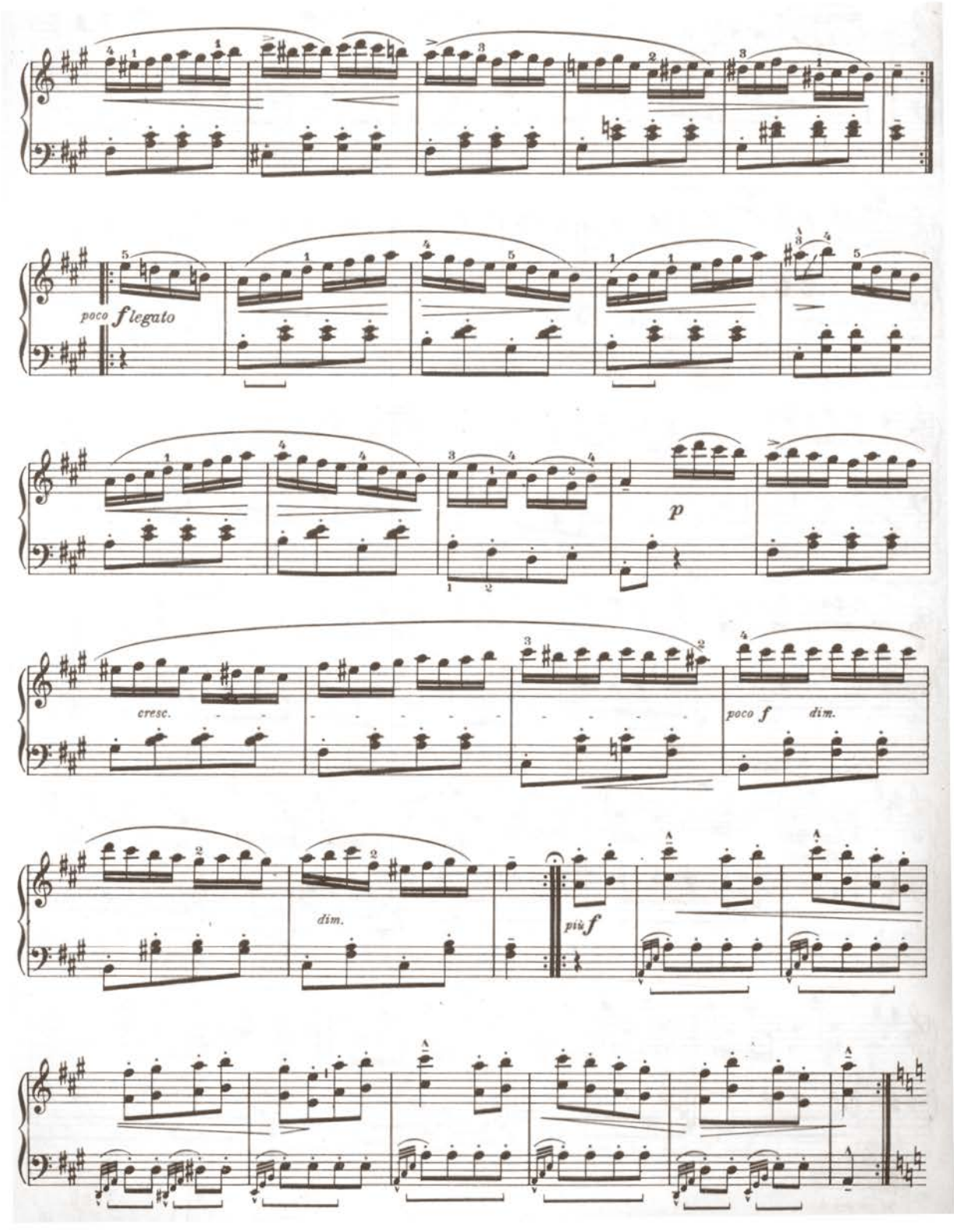

122
Fl.1
Obs.I,II
I
Clts.in A
II
Bsn.I
(con sord.)
pp
Hn.I in F
Cel.
pp
Harp
pp
122
S. Vln.
più p
arco
3 Sole
Vls.
pp
modo ord.
Timp.
pp
Cel.
Harp
S. Vln.
ppp smorz.
con sord.
div.
arco
pp
Vlns.I
ppp
con sord.
div.
arco
pp
Vlns.II
Vls.
1' 17"
Duration: ca. 9' 37"

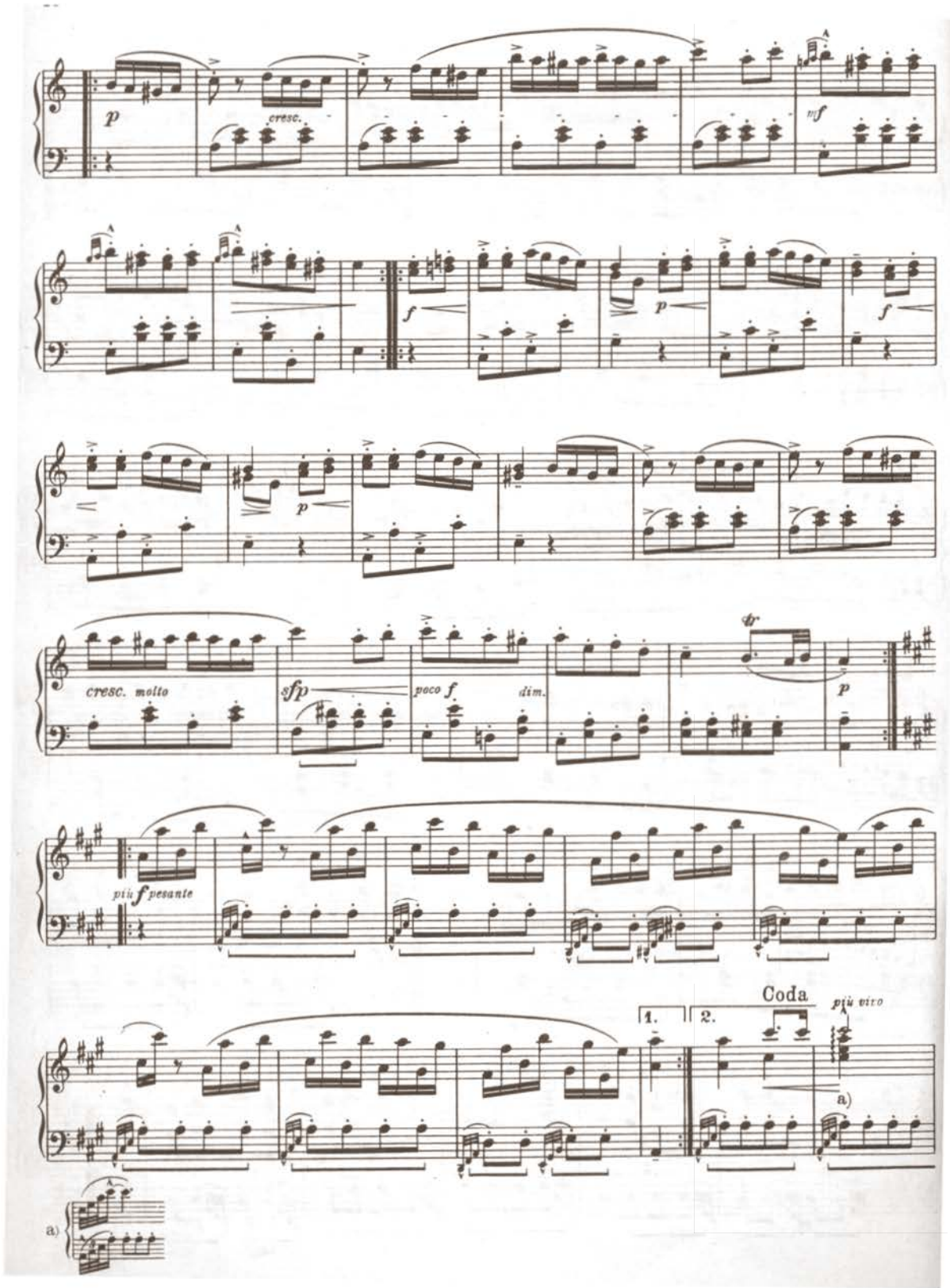
4.4 ZONA TEMPORALĂ SUCCESIVĂ A OPEREI DE ARTĂ

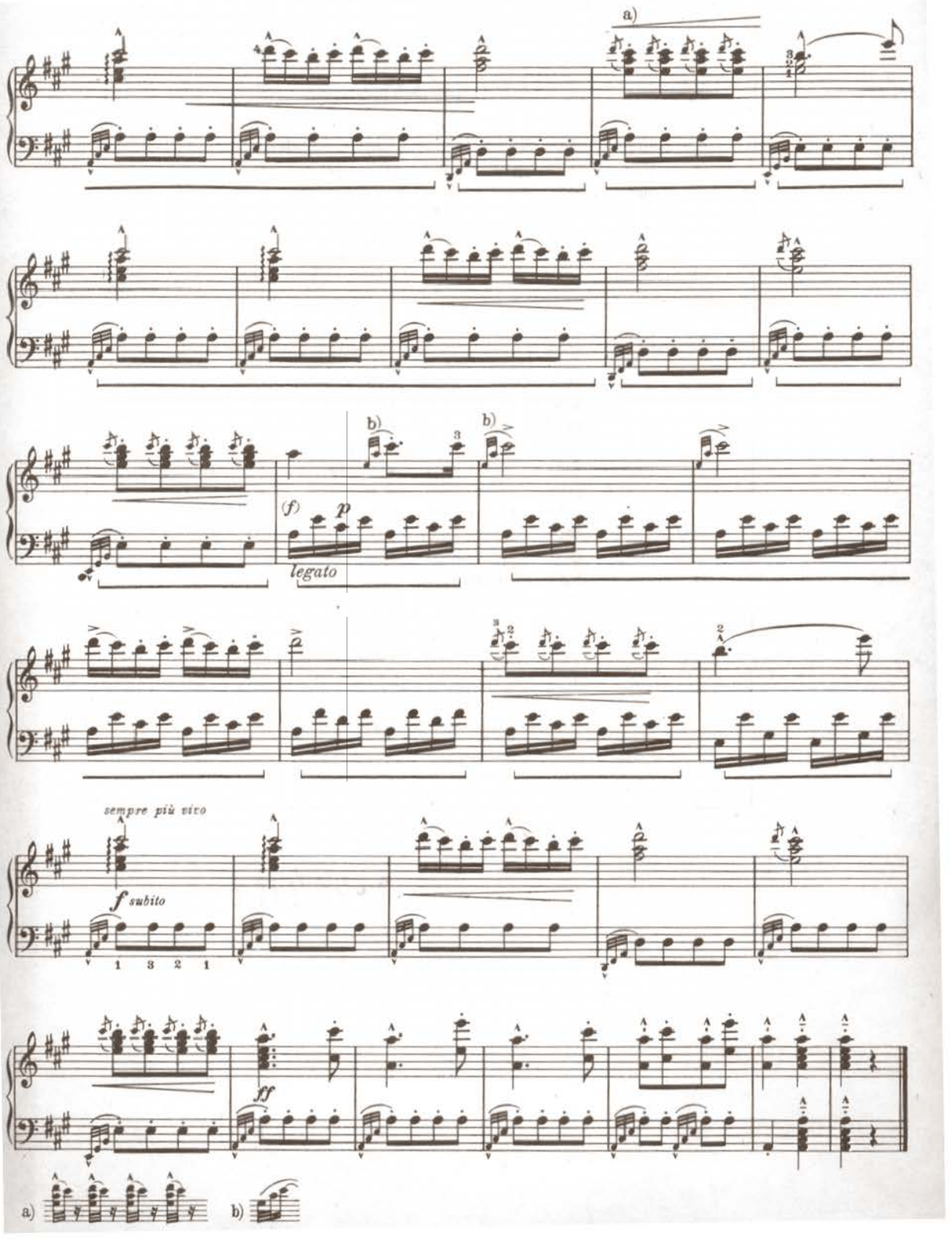
Structura **zonei temporale succesive** discutate anterior, care în cadrul formei de sonată proiectează repriza ca amintire a expoziției, sau înglobează într-o linie continuă (evolutivă) **succesiunea trecut – prezent – viitor** proiectate prin muzică apare şi în nenumărate alte variante. De exemplu, în **forma de rondo** – şi în general în orice formă cu refren, fie ea literară (poezie cu refren), sau muzicală (lied cu repriză) – tema de rondo (exprimând prezentul) ce răsună la începutul lucrării, revine între episoade doar **ca amintire**. Ea îşi păstrează caracterul de amintire (evocator al trecutului) chiar dacă pe parcursul reluărilor se îmbogăţeşte **cu elemente noi**, cu ornamente - care fac trimitere la prezent.

Ex. 21a Mozart : *Sonata în La major,* partea a III-a, *Rondo alla turca*

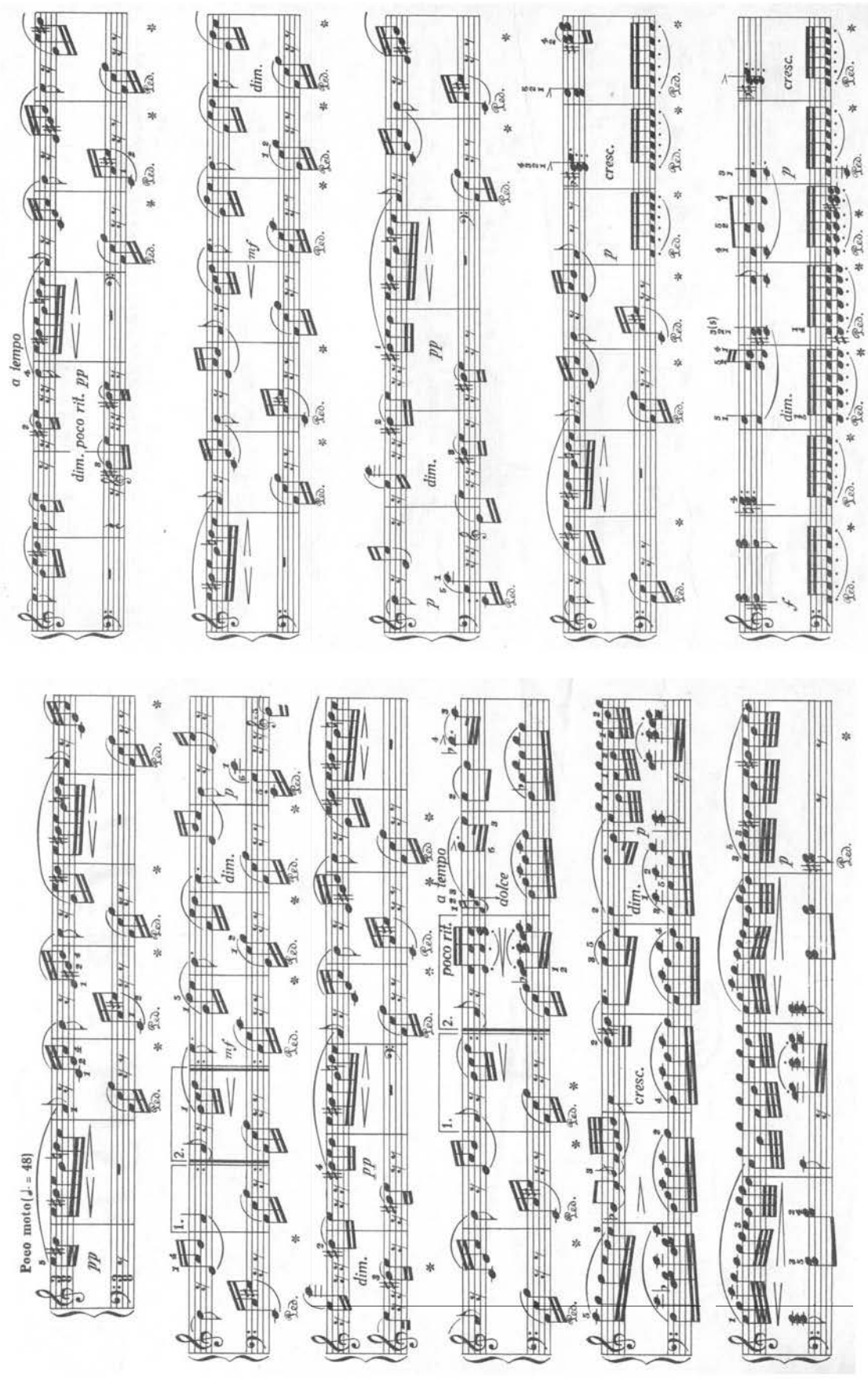


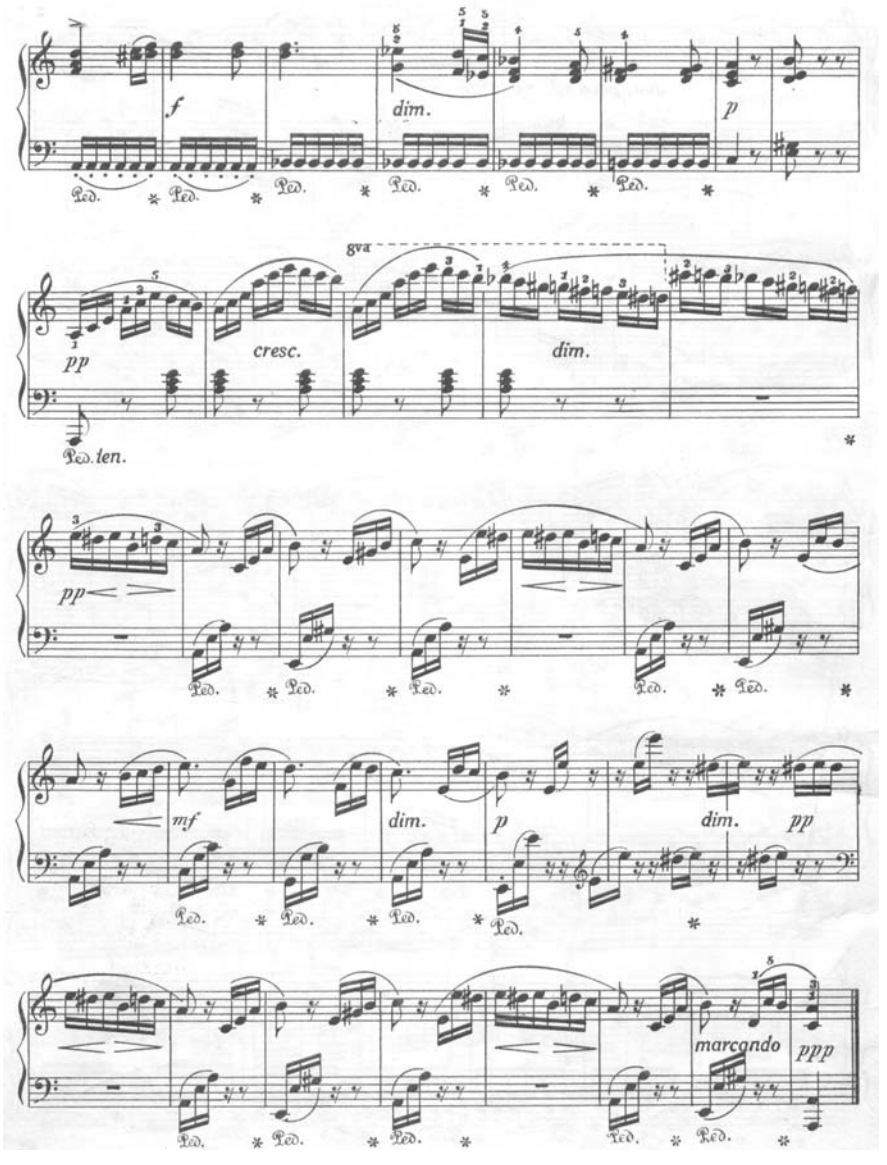

poco f legato
p
cresc.
poco f
dim.
dim.
più f


p
cresc.
mf
f
p
f
p
cresc. molto
sfp
poco f
dim.
fp
p
più f pesante
Coda
più vivo
1.
2.
a)
a)

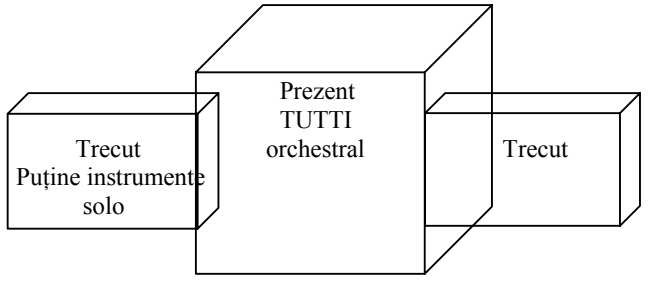

a)
b)
b)
(f)
p
legato
sempre più vivo
f subito
1 3 2 1
ff
a)
b)

Ex. 21b Beethoven : *Für Elise*

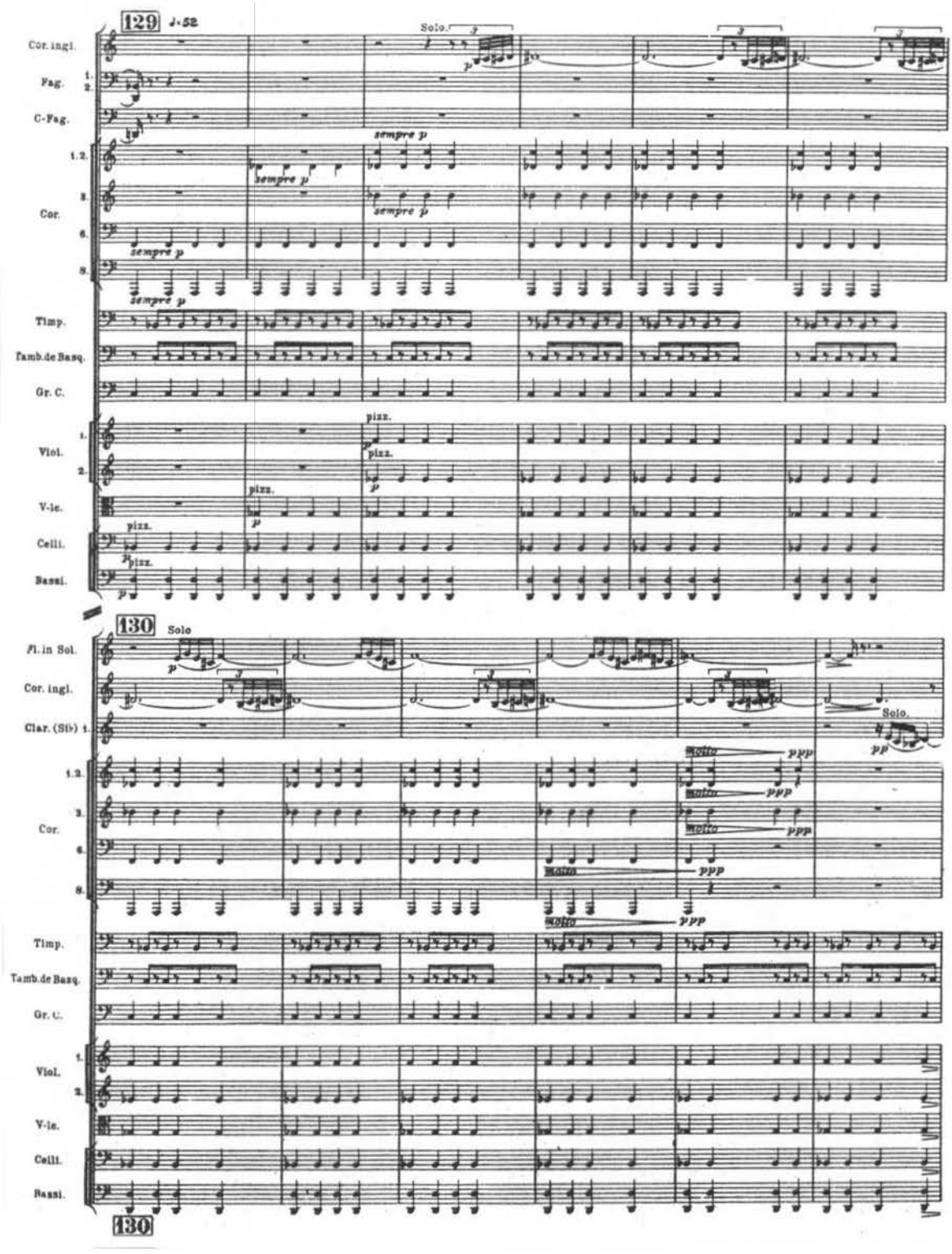


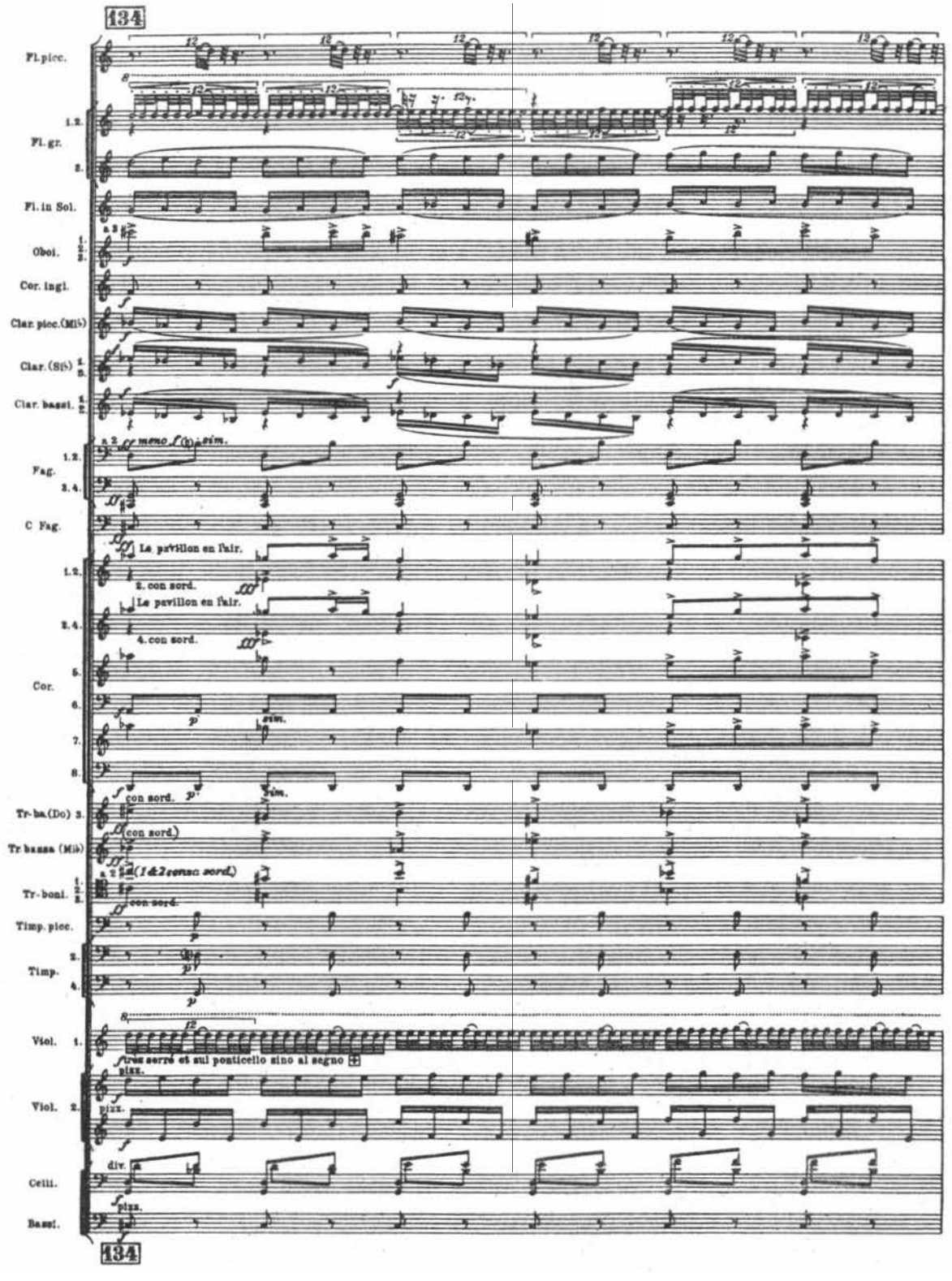


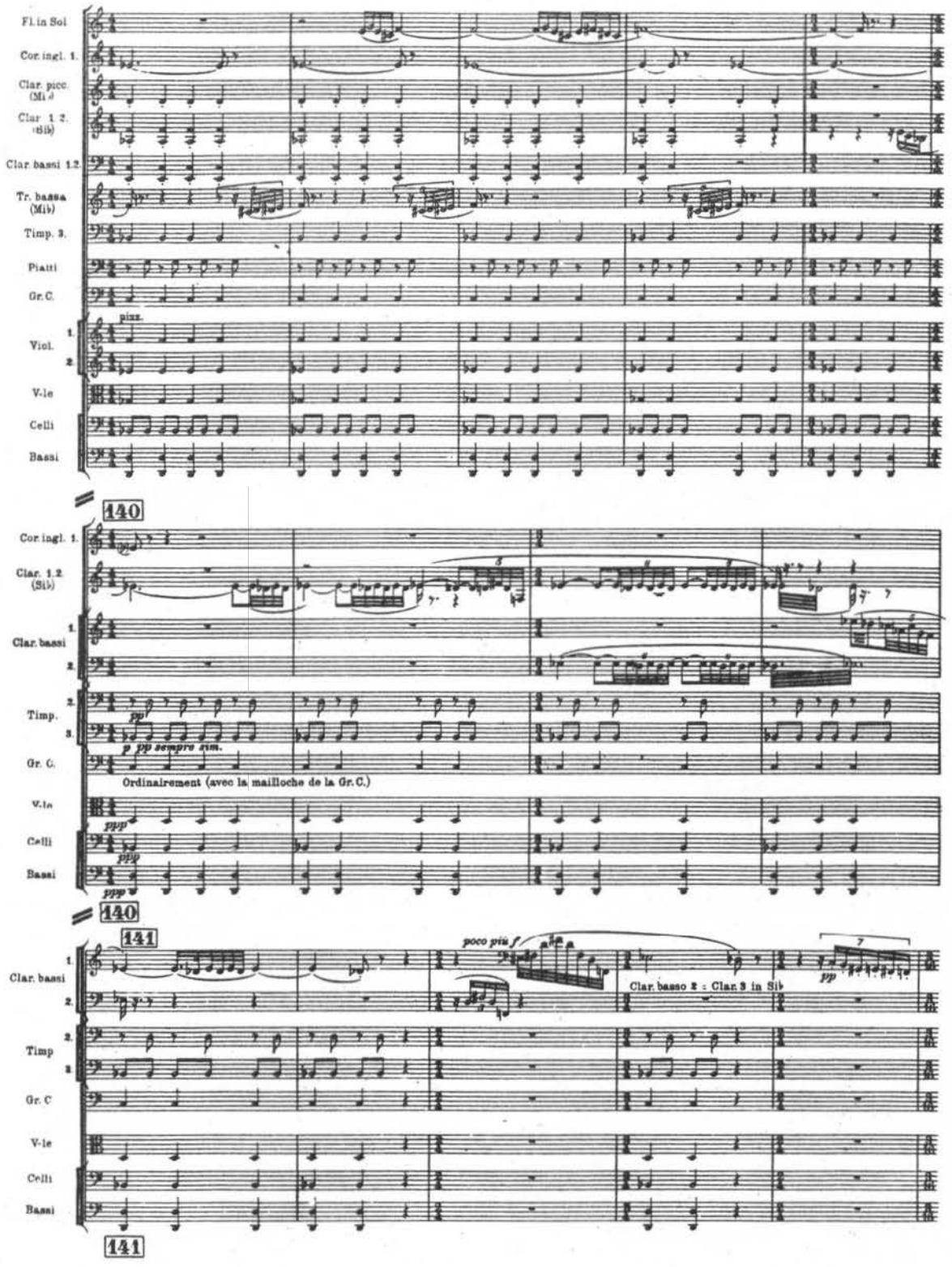
În afara schemelor de formă cunoscute (**formă de lied** ABA; ABA_{var}; ABA_1 etc.) pot fi create cele mai deosebite zone temporale fanteziste: **trecut – prezent – trecut; trecut – prezent – viitor – trecut – viitor** şi aşa mai departe. În lucrarea *Le sacre du printemps* de Stravinski una dintre părţi urmăreşte cea mai simplă schemă **trecut – prezent – trecut**, dar o specificitate interesantă a ei este faptul că zonele de timp ale trecutului şi prezentului se situează în **două planuri diferite**:



Ex. 22 Stravinski : ***Le sacre du printemps – Action rituelle des ancêtres***




134
Fl. picc.
Fl. gr.
Fl. in Sol.
Oboi.
Cor. ingl.
Clar. picc. (Mi♭)
Clar. (Si♭)
Clar. bassi.
Fag.
C Fag.
Le pavillon en l'air.
2. con sord.
Le pavillon en l'air.
4. con sord.
Cor.
Tr-ba. (Do)
Tr. bassa (Mi♭)
Tr-boni.
Timp. picc.
Timp.
Viol.
très serré et sul ponticello sino al segno
Viol.
Celli.
Bassi.
134


Fl. in Sol
Cor. ingl. 1.
Clar. picc. (Mi♭)
Clar. 1. 2. (Si♭)
Clar. bassi 1.2.
Tr. bassa (Mi♭)
Timp. 3.
Piatti
Gr. C.
pizz.
Viol. 1. 2.
V.le
Celli
Bassi
140
Cor. ingl. 1.
Clar. 1.2. (Si♭)
Clar. bassi 1. 2.
Timp. 2. 3.
Gr. C.
p pp sempre sim.
Ordinairement (avec la mailloche de la Gr. C.)
V.le
Celli
Bassi
ppp
140
141
Clar. bassi 1. 2.
poco più f
Clar. basso 2 = Clar. 3 in Si♭
pp
Timp 2. 3.
Gr. C
V.le
Celli
Bassi
141

Pentru căutarea zonei temporale montate în mai multe planuri tablourile lui Salvador Dalí oferă soluții interesante:

Ex. 23 Salvador Dalí : ***The Ecumenical Council,*** **1960**

Obs. În tablou, în colțul stâng inferior poate fi văzut pictorul Dalí, ca expresie a prezentului. Silueta de femeie cu crucea în mână ce se vede în mijloc în partea inferioară a tabloului este în totalitate reală, dar ea există într-un **alt** prezent. Portretul de femeie aflat în apropierea colțului stâng superior mijește din trecutul al amintirilor. Trupul de bărbat ce se iveşte din biserica aflată în mijloc în partea superioară a tabloului este deja o viziune ce apare ca o străfulgerare din vis. Cele cinci degete ale mâinii sale stângi întinse înainte apar de parcă ar vrea să pătrundă în prezent. Porumbelul alb din partea dreaptă îşi ia zborul de asemenea spre prezent. Îngerii ce formează cercuri în centrul tabloului, precum şi imaginea ireală de vis a diferitelor obiecte, sugerează la modul simultan imagini de amintire din trecut şi imagini fanteziste îndreptate spre viitor. **Muzica modernă de colaj** accentuează simultaneitatea unor planuri sonore care se suprapun sau se completează reciproc. Din lucrarea muzicală electronică *Gesang der Jüngliche* a lui Stockhausen aceste planuri temporale pot fi bine delimitate auditiv:

Ex. 24 Stockhausen : *Gesang der Jüngliche* - audiție muzicală

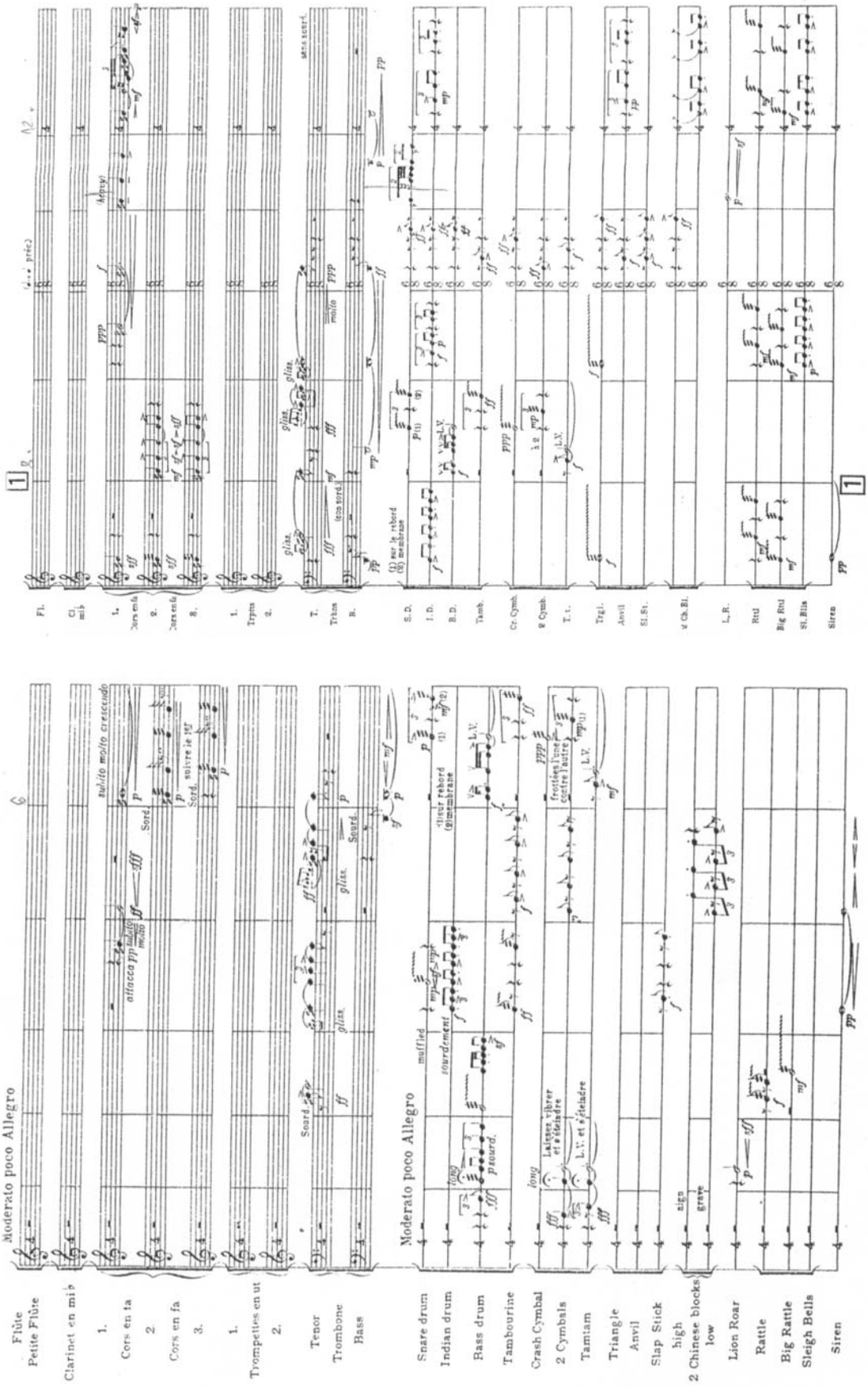
Muzica barocă utilizează aproape întotdeauna **prezentul**. În structura fugii tema revine neschimbată pe parcursul lucrării. Îşi schimbă cel mult tonalitatea, dar şi aceasta este mai mult **mutație** de la o gamă la alta. Tema de fugă nu trăieşte viață organică deci este atemporală.

În concepția muzicală romantică fiecare moment sonor constituie o parte componentă a unui proces organic, **se naşte – se dezvoltă – moare**, este legat de timp, trăieşte în timp, şi din acest motiv se leagă uşor de zonele de timp ale trecutului şi viitorului, alunecând parcă peste momentele prezentului muzical.

Muzica de jazz a epocii moderne trăieşte doar pentru clipa de față: sub **farmecul AICI ŞI ACUM.**

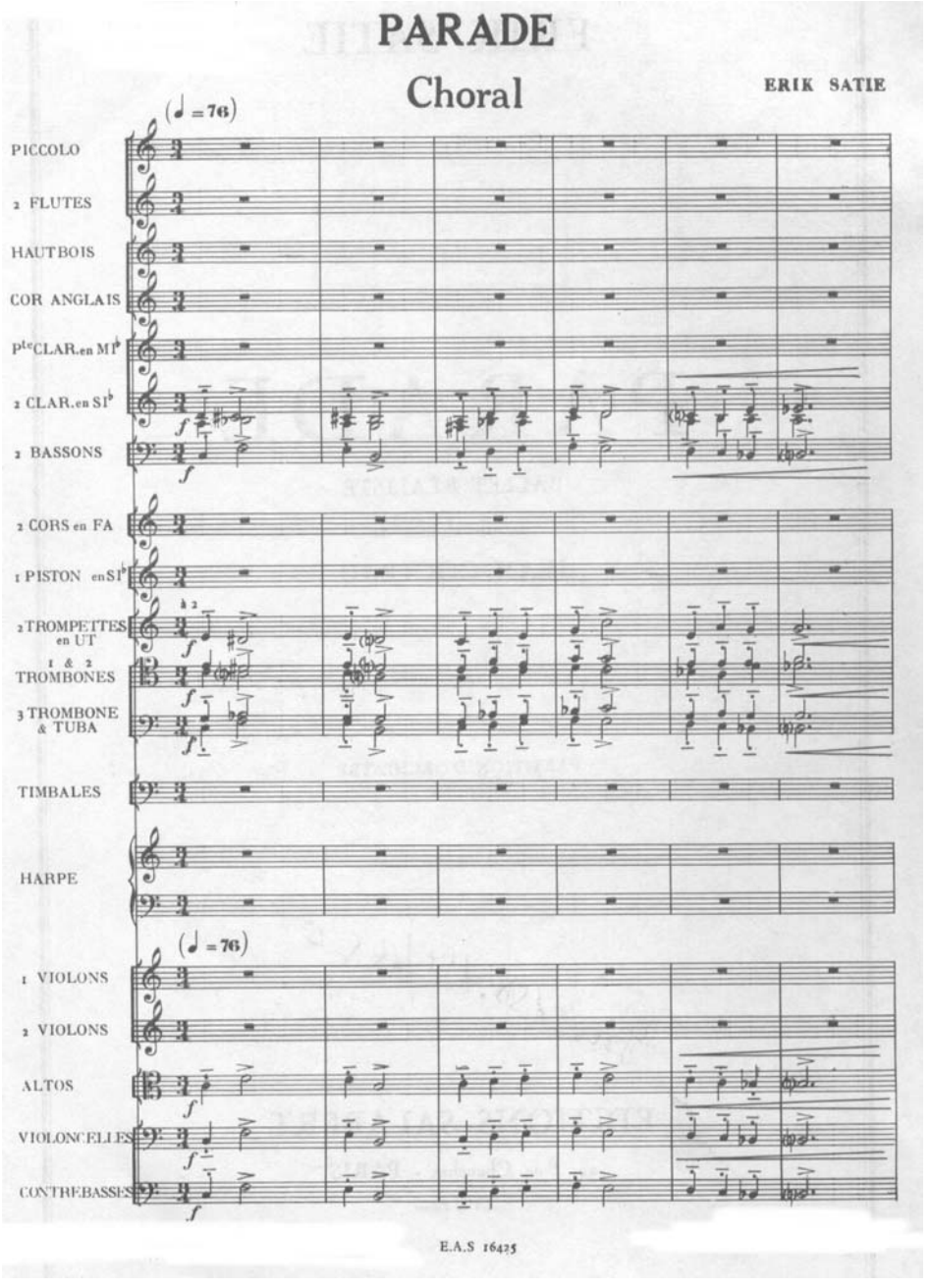
Muzica bisericească a secolului XVI (muzica lui Palestrina) este o totală negare a timpului, ea pur şi simplu ESTE. Muzica ce s-a născut ca urmare a cercetărilor folclorice a secolului XX (stilul barbaro, prelucrările de cântece populare) introduc conştient în prezentul muzical **trecutul îndepărtat**, de dinainte de istorie, câteodată ca o colecție de descoperiri arheologice. Dodecafonia şi muzica serială aparțin prezentului secolului XX, şi reprezintă şi în sine timpul prezent. Muzicile experimentale (mai demult a fost inimaginabil să compui muzică experimentală!) au luat naştere sub semnul ideologiei cercetărilor viitorului, a proiecției orientate spre viitor. Întreaga artă a secolului XX, şi în cadrul ei muzica, la modul cel mai evidențiat a încercat să se avânte într-un **viitor imaginar**. Un exemplu în acest sens este lucrarea *Hyperprism* de Varèse:

Ex. 25 Varèse : *Hyperprism*



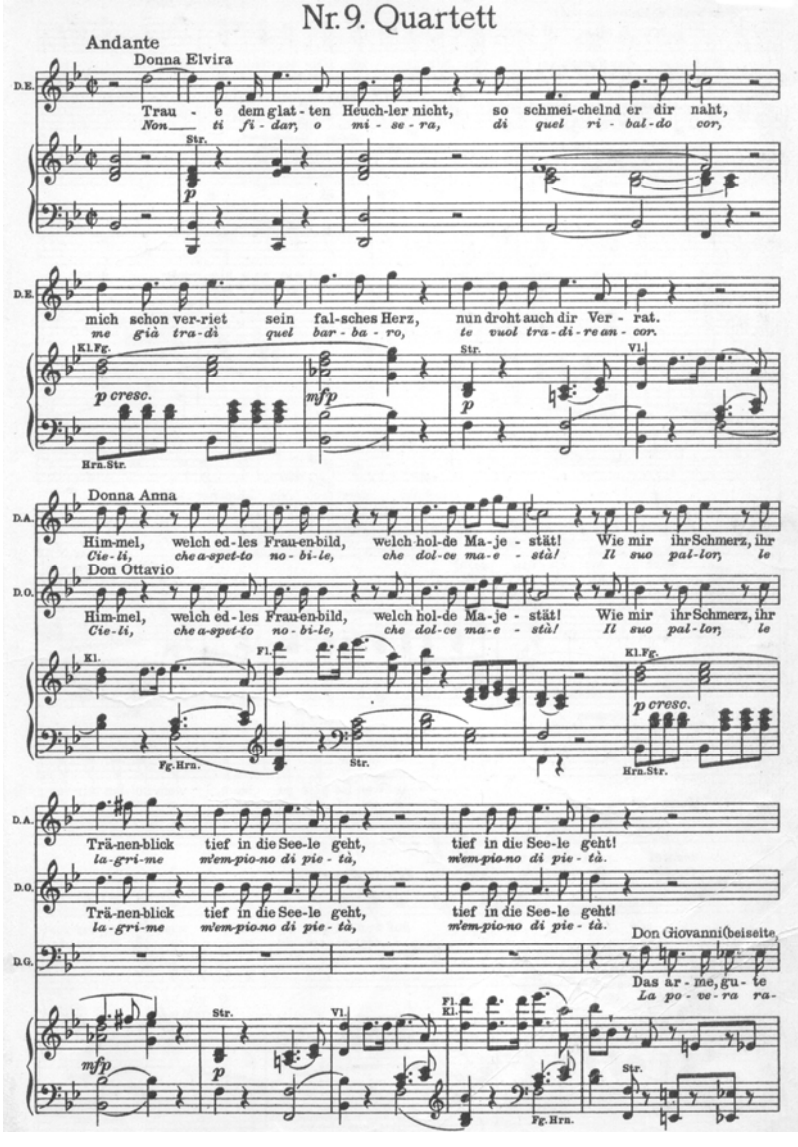
În opoziție cu aceasta unii creatori au încercat să evidențieze mai mult prezentul muzicii. Au îndemnat publicul auditor ca în timpul ascultării muzicii să discute cu cei de lângă ei, şi să ia cunoştință de lucrările cântate doar ca tapet sonor: ca şi cadru însoțitor al prezentului impersonal. Erik Satie este unul dintre reprezentanții acestei MUZICI LUCIDE, pe care nu este voie s-o asculți cu fața îngropată în palme şi cu ochii închişi.

Ex. 26 Erik Satie : ***Parade, Choral***



Existența paralelă a diferitelor orientări ale secolului XX, care reprezintă diferite zone temporale, deja în sine evidențiază polifonia zonelor temporale ale muzicii moderne. Aceste străduanii, **stiluri de zone temporale** pot apărea şi succesiv în cadrul artei unui singur creator (ca succesiune de diferite perioade de creație) sau simultan în cadrul **unei singure lucrări**. Muzica lui Stravinski debutează cu scoaterea la suprafață a energiilor muzicii străvechi primitive (cu *Le sacre* ca lucrare apogeu), se continuă cu nostalgiile muzicale ale stilului neoclasic (baletul *Pulcinella* etc.) şi atinge ținta cu dodecafonia ca evidențiere a prezentului de atunci. În a doua jumătate a secolului XX, şi la începutul secolului XXI **compoziția paralelă în zonele de timp** a devenit un procedeu creator general răspândit. În epoca lui Mozart, în timpul lui Palestrina sau Bach acest lucru ar fi fost neverosimil, ieşit complet din trăirea trează a PREZENTULUI.. Totuşi, chiar la Mozart o rezolvare dramaturgică genială reprezintă în opera *Don Juan* faptul că pentru Elvira, puțin demodata damă, compune o arie pentru evocarea trecutului, în maniera lui Händel:

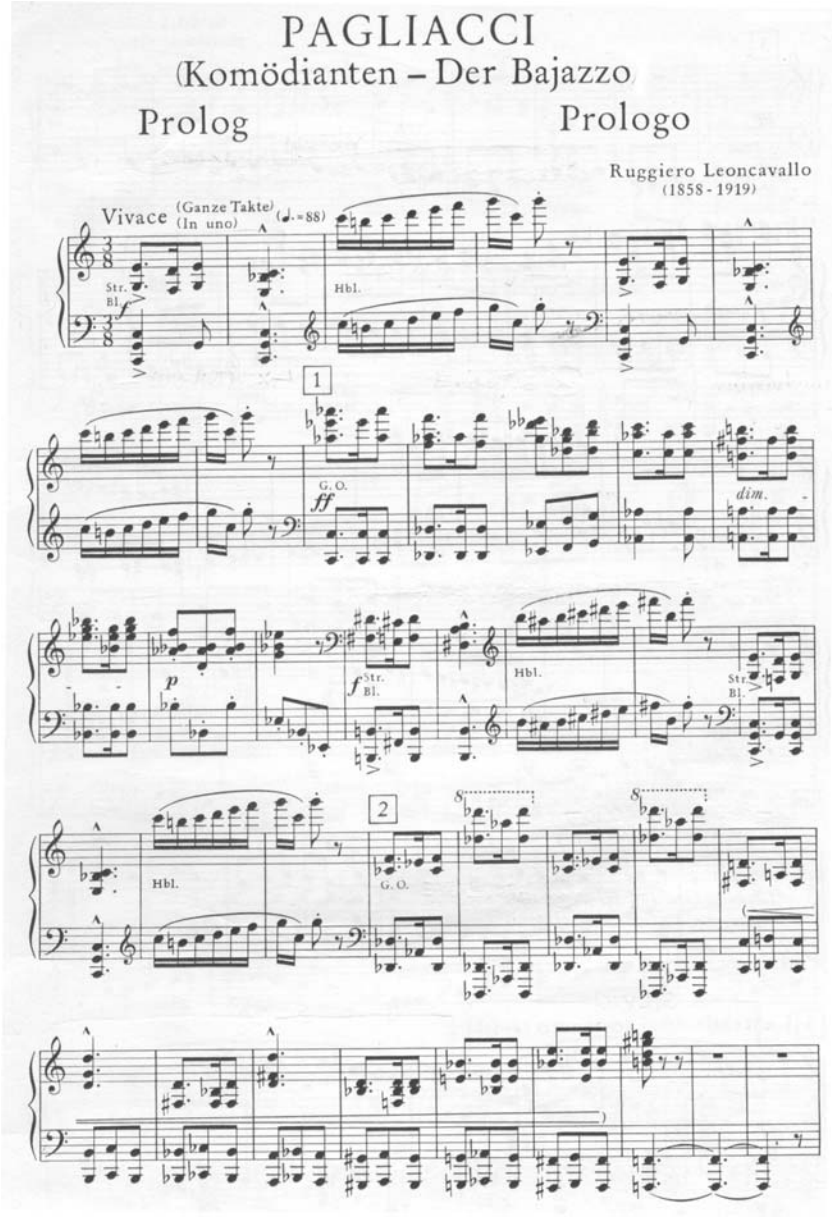
Ex. 27 Mozart : *Don Juan* – Elvira – *„Non ti fidar”*


Nr. 9. Quartett
Andante
Donna Elvira
Trau - e dem glat - ten Heuch-ler nicht, so schmei-chelnd er dir naht,
Non ti fi - dar, o mi - se - ra, di quel ri - bal - do cor,
mich schon ver-riet sein fal-sches Herz, nun droht auch dir Ver - rat.
me già tra-dì quel bar - ba - ro, te vuol tra-dir-e an - cor.
p cresc.
mfp
Donna Anna
Him-mel, welch ed-les Frau-en-bild, welch hol-de Ma-je - stät! Wie mir ihr Schmerz, ihr
Cie-li, che a-spet-to no - bi-le, che dol-ce ma-e - stà! Il suo pat-tor, le
Don Ottavio
Him-mel, welch ed-les Frau-en-bild, welch hol-de Ma-je - stät! Wie mir ihr Schmerz, ihr
Cie-li, che a-spet-to no - bi-le, che dol-ce ma-e - stà! Il suo pat-tor, le
Trä-nen-blick tief in die See-le geht, tief in die See-le geht!
la-gri-me m'em-pio-no di pie - tà, m'em-pio-no di pie - tà.
Trä-nen-blick tief in die See-le geht, tief in die See-le geht!
la-gri-me m'em-pio-no di pie - tà, m'em-pio-no di pie - tà.
Don Giovanni (beiseite)
Das ar - me, gu - te
La po - ve-ra ra-

Piesele de teatru moderne care se desfăşoară în mai multe zone temporale (planuri paralele sau succesive), operele, filmele, şi bineînțeles creațiile artistice plastice (în special picturile) au devenit unanim răspândite şi acceptate. Virginia Woolf în romanul ei intitulat *Orlando* prin viața foarte lungă (ce străbate mai multe secole) a unei singure persoane ilustrează trecutul, apoi prezentul de atunci (începutul secolului XX). În alte romane ale ei accentuează în mod asemănător IMPONDERABILITATEA TIMPULUI. **Teatrul în teatru shakespearinian** (*Visul unei nopți de vară*, etc.) prin paralelismul zonelor temporale creează polifonia acestora.

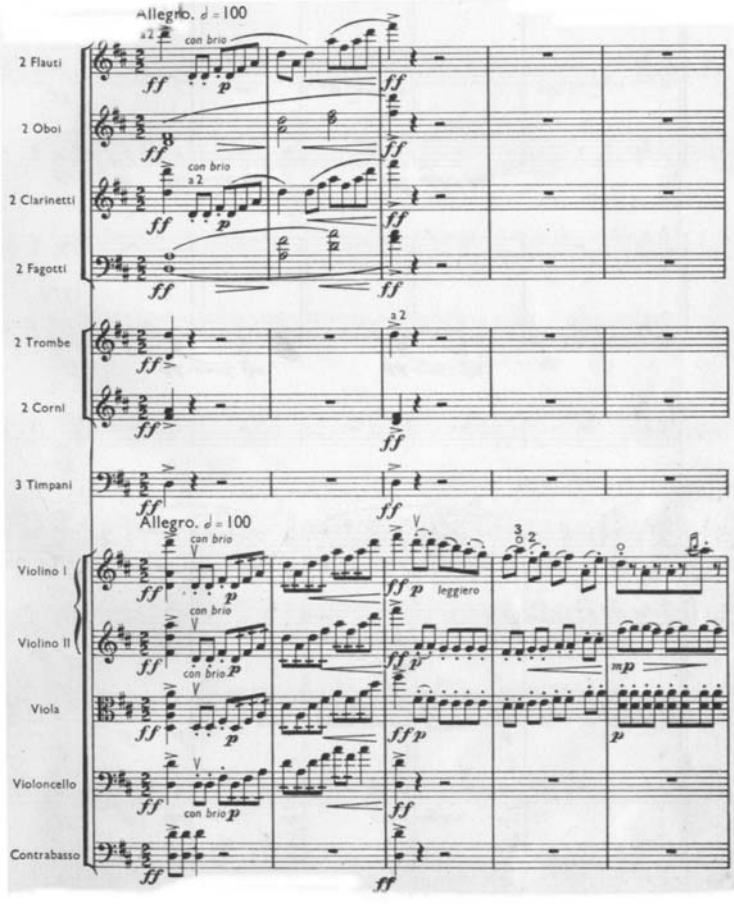
În opera veristă această polifonie de planuri temporale **teatru în teatru** primeşte un accent interesant. În opera *Paiațele* de Leoncavallo crima reală **se dizolvă** în mica crimă scenică petrecută în trecut.

Ex. 28 Leoncavallo : *Paiațele*



Creaţiile artistice neoclasice şi neobaroce ale anilor '30 sunt caracterizate de aceeaşi fuziune de planuri temporale (stiluri): conţinutul muzical modern de idei este exprimat printr-un stil, sau stiluri muzicale mai vechi. *Simfonia clasică* a lui Prokofiev este una dintre cele mai interesante şi cele mai populare realizări ale acestei tendinţe. În memoriile sale, Prokofiev evocă istoria genezei lucrării astfel: *„Am fost preocupat de gândul de a scrie o întreagă lucrare simfonică fără pian lângă mine. Într-o asemenea lucrare şi culorile timbrale orchestrale ar trebui să fie mai deschise şi mai curate. Aşa s-a născut proiectul unei simfonii compuse în stil Haydn, deoarece pe timpul lucrărilor mele scrise la clasa lui Cserepnyin tehnica lui Haydn s-a revelat în ochii mei, şi în mijlocul unor relaţii aşa de intime a fost mai uşoară abordarea fără pian a unei asemenea întreprinderi îndrăznețe. M-am gândit că dacă Haydn ar trăi şi azi, şi-ar fi păstrat propria modalitate de compoziţie, şi în acelaşi timp ar fi preluat şi ceva nou. Astfel de simfonie am vrut deci să compun: simfonie în stil clasic. Atunci când a început să îmbrace o formă reală, am denumit-o* ***Simfonie clasică****: pe de o parte deoarece aşa a fost mai simplu, iar pe de altă parte din înfumurare, ca să necăjesc capetele de lemn, precum şi în speranţa calmă, că până la urmă am să şi câştig cu ea, dacă simfonia pe parcursul timpului s-ar dovedi chiar a fi clasică."* [34]

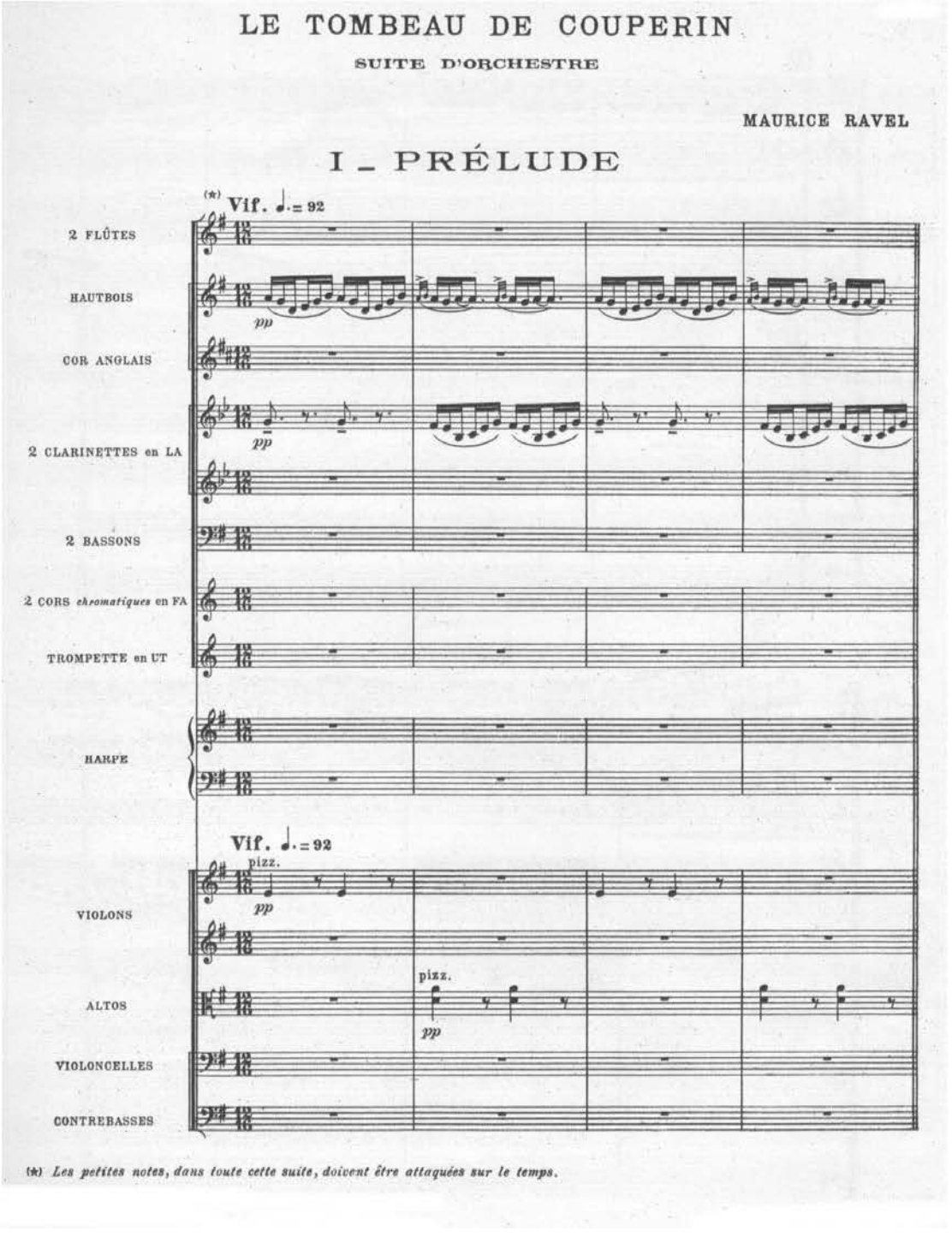
Ex. 29 Prokofiev : ***Simfonia clasică***



[34] Kókai Rezső – Fábián Imre, *Századunk zenéje*, Ed. Zeneműkiadó, Budapest, 1967, p. 156.

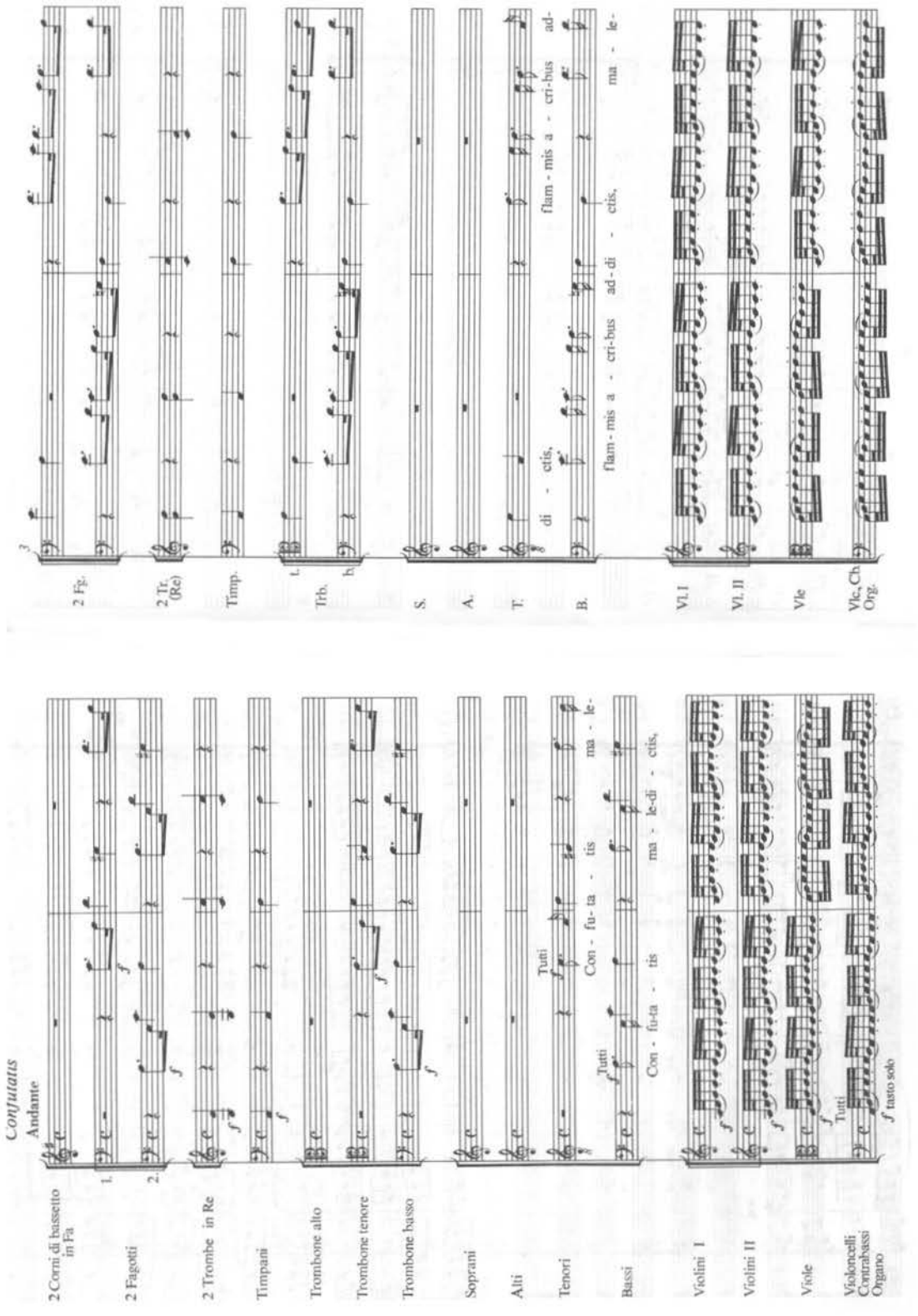
Muzicile memoriale şi onorifice (in memoriam, hommage à) sunt **nu numai aliaje stilistice** ci şi jocuri ale zonelor de timp. „Obiectul" căutat şi cercetat din trecut, TEMA poate fi un punct de pornire recunoscător în jocul planurilor: trecut – prezent – viitor. *Le tombeau de Couperin* de Ravel este una dintre cele mai cunoscute lucrări ce pot fi citate în acest sens:

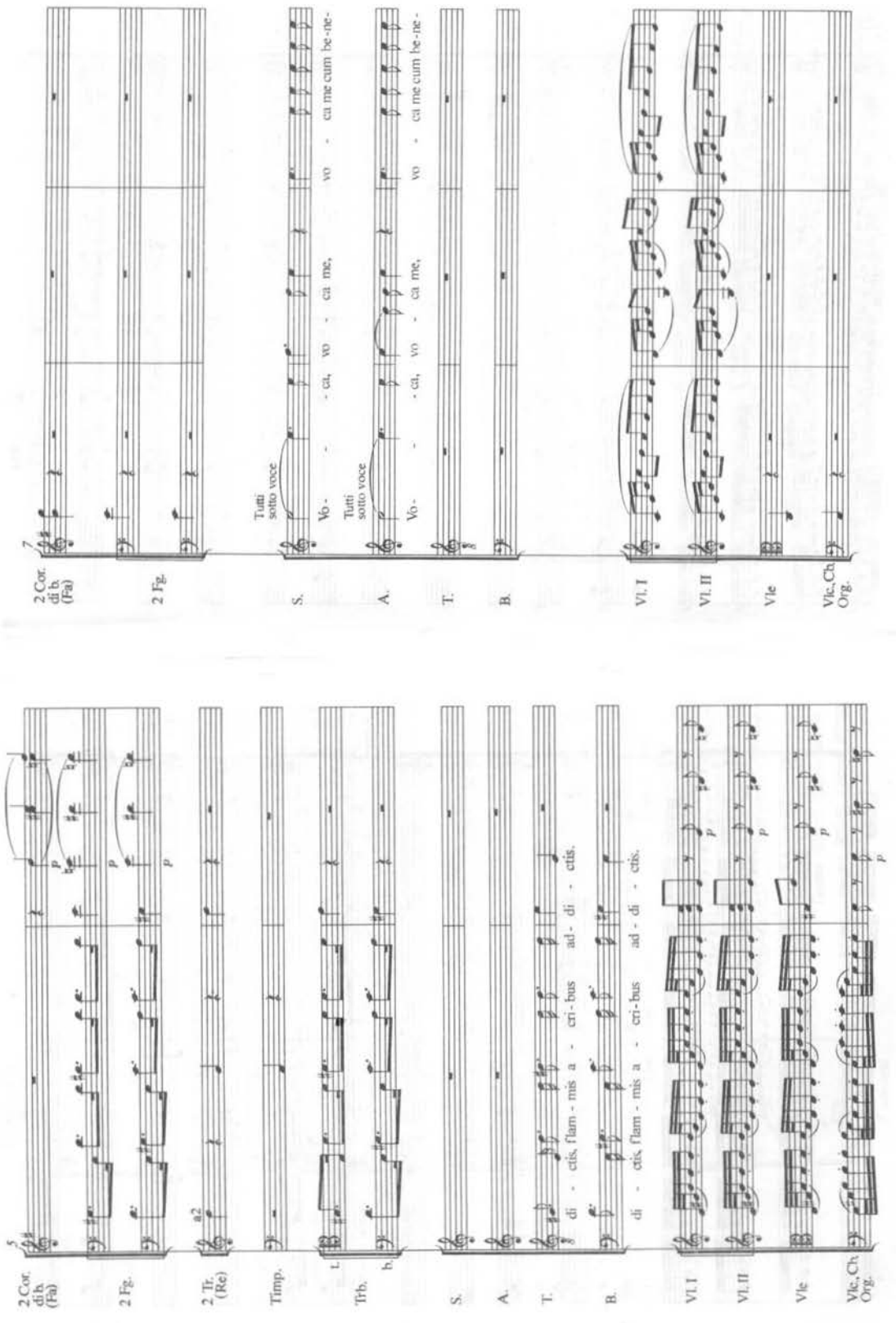
Ex. 30 Ravel : *Le tombeau de Couperin*



În final citǎm partea *Confutatis* din *Requiemul* de Mozart. Motivului proeminent de judecatǎ (vocile bărbăteşti) îi răspunde în **registrul acut** corul de femei ce întruchipează speranţa viitorului: aceste două lumi se completează reciproc sub forma unei perechi de Yang şi Yin.

Ex. 31 Mozart : *Requiem - Confutatis*





Obs. Şi genul de *Requiem* are un caracter **evocator de amintiri**, priveşte în trecut, fiind o manifestare a unei tendințe creatoare cu o concepție de **reîntoarcere** în planul de timp al trecutului.

4.5 CADRUL TEMPORAL IDEATIC AL OPEREI DE ARTĂ

Durata fizică a unei opere de artă poate fi determinată pe baza calculului indicațiilor de metronom ale tempourilor, ale răririlor, accelerărilor, notelor ținute, respirațiilor (pauzelor de frazare). Mulți compozitori moderni cer ca durata specificată de ei în minute şi secunde să fie **exact** respectată (Bartók, Stravinski, etc.).

Timpul de interpretare al execuției lucrării – prin luarea în considerare a indicațiilor compozitorului – poate fi deosebit de diferit. Aceasta depinde de: concepția interpretului, de ambianța acustică, de practica interpretativă a epocii, de convențiile formate, de la caz la caz de capriciile personale, şi nu în ultimul rând de capacitățile tehnice instrumentale ale interpretului, de pregătirea lui, respectiv de dezvoltarea construcției tehnice a instrumentului şi de caracterul lui (la contrabas este mult mai greu de cântat în tempo mare valori de note scurte decât la vioară).

Pe parcursul lucrării apare şi utilizarea **timpului imaginar (al zonelor trecut – prezent – viitor**). Pe plan orizontal acestea se pot inter schimba în funcție de desfăşurarea acțiunii muzicale. Însă, ele pot apărea şi în suprapunere **verticală**, sau în diferite planuri temporale ce se desfăşoară paralel: **polifonie de zone temporale imaginare** (de exemplu în operele de artă ale stilurilor neo). Zonele temporale imaginare se acomodează de obicei cadrului programului de acțiune dramaturgic dat (de exemplu în poemele simfonice, etc.).

Cadrul temporal ideatic (intenționat am schimbat termenul de durată în timp cu termenul CADRU TEMPORAL – de o interpretare mult mai largă) cuprinde în sine impresiile noastre deja trăite referitoare la lucrarea în cauză (interpretări de diferite concepții, amintirea unor concerte audiate în diferite dispoziții sufleteşti, date citite cu referire la lucrare şi la compozitor, recenzii, cronici, etc.). Mai cuprinde de asemenea poziționarea noastră personală față de lucrare (plăcerea, sau insatisfacția, etc.), talentul nostru de receptare a operelor de artă, nivelul nostru de cultură.

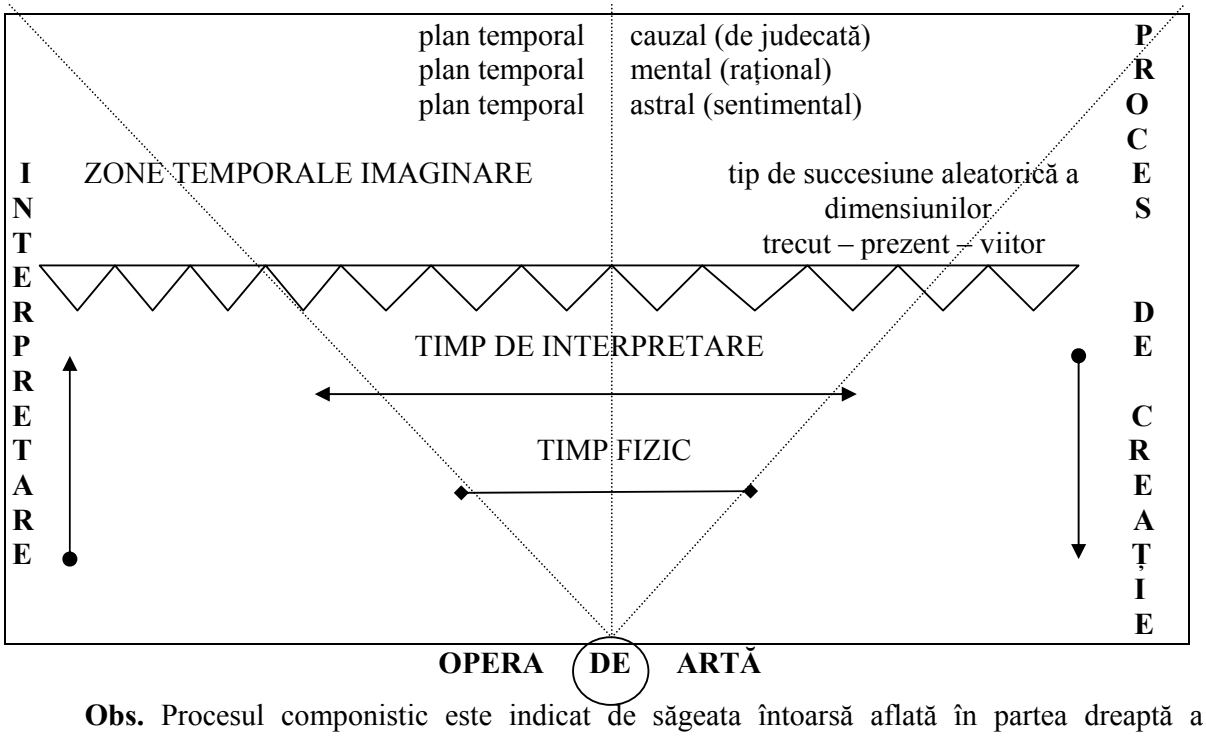
Antropozofia modernă aminteşte de corpul uman fizic, energetic, cauzal, astral şi mental. Putem detecta aceste corpuri şi în cazul operei de artă. Lucrarea scrisă şi **timpul fizic** specificat corespunde corpului fizic uman. Interpretul (pe baza indicațiilor interpretative, sau pe baza presimțirilor sale: tempouri, dinamică, articulație etc.) dă naştere la corpul energetic al lucrării. Cu cât pătrunde mai adânc autorul în re crearea lucrării cu atât mai mult trezeşte la viață **corpul astral**[35] (sentimental) al lucrării. Trezirea la viață a **corpului mental** al muzicii, descoperirea EU-

[35] Referitor la corpul astral (sentimental) al unei lucrări muzicale Hindemith prezintă următoarele: *„Despre sunetul de pian: « Pentru adepții pianului cu ciocănele a fost o lovitură foarte puternică descoperirea faptului că după indicațiile oscilatorului nu există nici o deosebire între sunetul produs la pian de un oarecare artist şi sunetul produs cu ajutorul mânerului unei umbrele. Adversarii pianului, după această experiență umilitoare, râdeau în palmă, deoarece prin asta a fost unanim demonstrată duritatea mecanismului în cauză...Este deci absolut indiferent că un sunet este produs de Franz Liszt sau de umbrela domnului Schmidt. Un sunet, după cum am stabilit în repetate rânduri, nu are nici un fel de importanță muzicală, şi de la această regulă nu constituie excepție nici instrumentul cu clape. Sunetele au doar atunci*

lui operei de artă constituie un privilegiu doar al interpreților geniali. În final, corpul cauzal este „CREAȚIA" comună a interpretului şi a ascultătorului receptor, pe de o parte în momentele de redare interpretativă a lucrării, iar pe de altă parte în impresiile sufleteşti rezultate din audierea lucrării, în imaginea „SONORĂ" de amintire ce persistă prelung. Acesta din urmă reprezintă **EGO-ul superior** al cadrului temporal ideatic.

Ex. 32 Tabel sintetic

CADRU TEMPORAL IDEATIC



Obs. Procesul componistic este indicat de săgeata întoarsă aflată în partea dreaptă a graficului, creatorul pornind de la stratul cel mai înalt, de la super ego, pentru ca în urma unui îndelung proces de muncă, să ajungă până la determinarea stratului fizic, ca rezultat final. Capacitatea compozitorului de a **conduce** procesul spiritual al creației până la sfârşit într-un **cadru fizic temporal dinainte stabilit** (şi neschimbat ulterior) denotă o genialitate creatoare deosebită (de exemplu în cazul lui Stravinski).

Următorul citat al lui Hindemith din volumul său de filozofie muzicală *A Composer's World* se ocupă de **cadrul temporal ideatic** (şi de componentele acestuia): *„Este fără îndoială că auditorul, interpretul şi compozitorul pot fi emoționați de ascultarea, interpretarea şi imaginarea muzicii. Astfel, acel ceva care îi aduce pe ei în această stare sentimentală trebuie să impresioneze ceva din viața noastră sentimentală. Totuşi, dacă aceste reacții sentimentale ar constitui simțuri,*

---

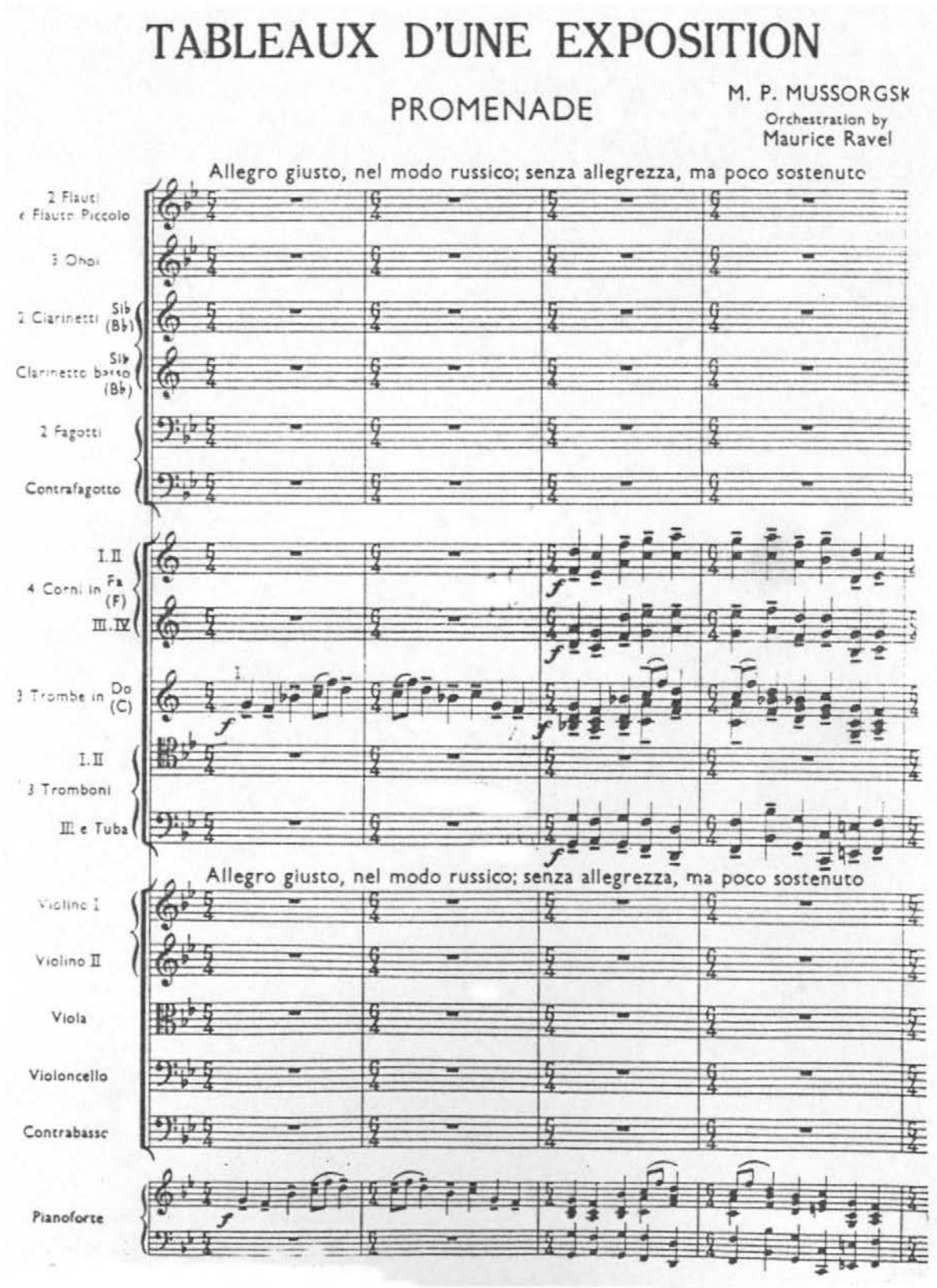
valoare muzicală când le punem în relație în timp şi spațiu. Deoarece nelimitatele subtilități de atac ale clapei, schimbările permanente de dinamică şi de durată, aceste specificități superbe ale cântatului la pian pot fi produse doar de un artist. De bună seamă nu mâna lui îl coordonează în microcosmosul multiplelor straturi ale muzicii, ci intelectul său muzical, ca un îndrumător al mâinilor sale. Nici cele mai perfecte umbrele ale lumii n-ar putea concura cu aceste nuanțe, ce aceste subtilități schimbătoare.»"

ele n-ar putea alterna aşa rapid, nu s-ar putea produce şi n-ar putea înceta deodată cu stimulul muzical care le provoacă. Dacă suntem atinşi de o tristeţe adevărată – deci o tristeţe care nu muzica ne-a provocat-o -, ar fi imposibil ca de la un moment la altul, deci fără un motiv evident, să-l schimbăm cu sentimentul bucuriei nemărginite; în mod asemănător, veselia nu se poate transforma în câteva micro secunde în mulţumire de sine. Adevăratele sentimente au nevoie de un anumit timp, ca să se dezvolte, să-şi atingă punctul culminant, şi să se stingă din nou; opus acesteia, reacţiile legate de muzică au capacitatea de a alterna la fel de repede ca frazele muzicale. Întotdeauna pot erupe cu toată intensitatea, şi pot dispărea din nou, dacă forma muzicală, care le-a dat naştere se încheie, sau se schimbă. Astfel, aceste reacţii pe parcursul a câteva clipe se pot schimba de la cea mai adâncă tristeţe la veselia extremă şi mulţumirea de sine, fără ca spiritul receptiv să fie încărcat cu sentimente rele, precum s-ar întâmpla în cazul schimbării foarte rapide a unor sentimente reale. Dacă aşa ceva se întâmplă cu sentimente reale, am putea fi siguri că este vorba de o uşoară nebunie. Reacţiile provocate de muzică nu sunt ***sentimente****, ci* ***imaginea, amintirea sentimentelor.*** *Aceste amintiri sentimentale le putem compara cu amintirile unei călătorii. „Călătoria originală" putea ţine săptămâni, eventual luni de zile la rând, totuşi, dacă rememorăm în amintire evenimentele ei, le putem retrăi în câteva secunde, şi cu toate acestea avem senzaţia că am primit reconstrucţia integrală a evenimentelor...Dacă muzica nu este capabilă de a evoca amintiri din sursele noastre spirituale, ea rămâne nesemnificativă, exercitând un oarecare efect de gâdilare doar asupra urechilor noastre. Nu putem împiedica faptul ca muzica să trezească în noi amintirile unor sentimente antecedente, să le desfăşoare pe acestea, deoarece «a ne însuşi muzica» înseamnă a o ataşa de umbrele, amintirile sentimentelor adevărate, cât de reale, crude, sau dimpotrivă; să fie acelea cât de denaturate, stilizate şi sublimate. Dacă muzica pe care o ascultăm nu este de aşa natură ca să realizeze uşor asemenea legături, sau efectiv să ofere posibilitatea de legătură, noi totuşi facem ce ne stă în putinţă, să găsim în amintirile noastre sentimente oarecare, ce corespund impresiilor auditorului."*[36]

Cadrul temporal ideatic al muzicii este determinat de mediul sonor al instrumentului sau al grupului de instrumente pentru care a imaginat-o autorul. Frecvent se fac transcrieri de lucrări muzicale de la un instrument (grup de instrumente) la altul (încadrăm aici şi transcrierile pentru orchestră, cum este de pildă transferul genial – metamorfoza orchestrală a lucrării *Tablouri dintr-o expoziţie* de Mussorgski - Ravel), prin acest procedeu **lărgindu-se cadrul temporal ideatic de multiple ori**. Ravel a transcris mai multe lucrări pianistice pentru orchestră, deoarece a simţit că prin asta cadrul temporal ideatic intrinsec al lor se măreşte (vezi **ex. 10** – Ravel : *Le tombeau de Couperin*).

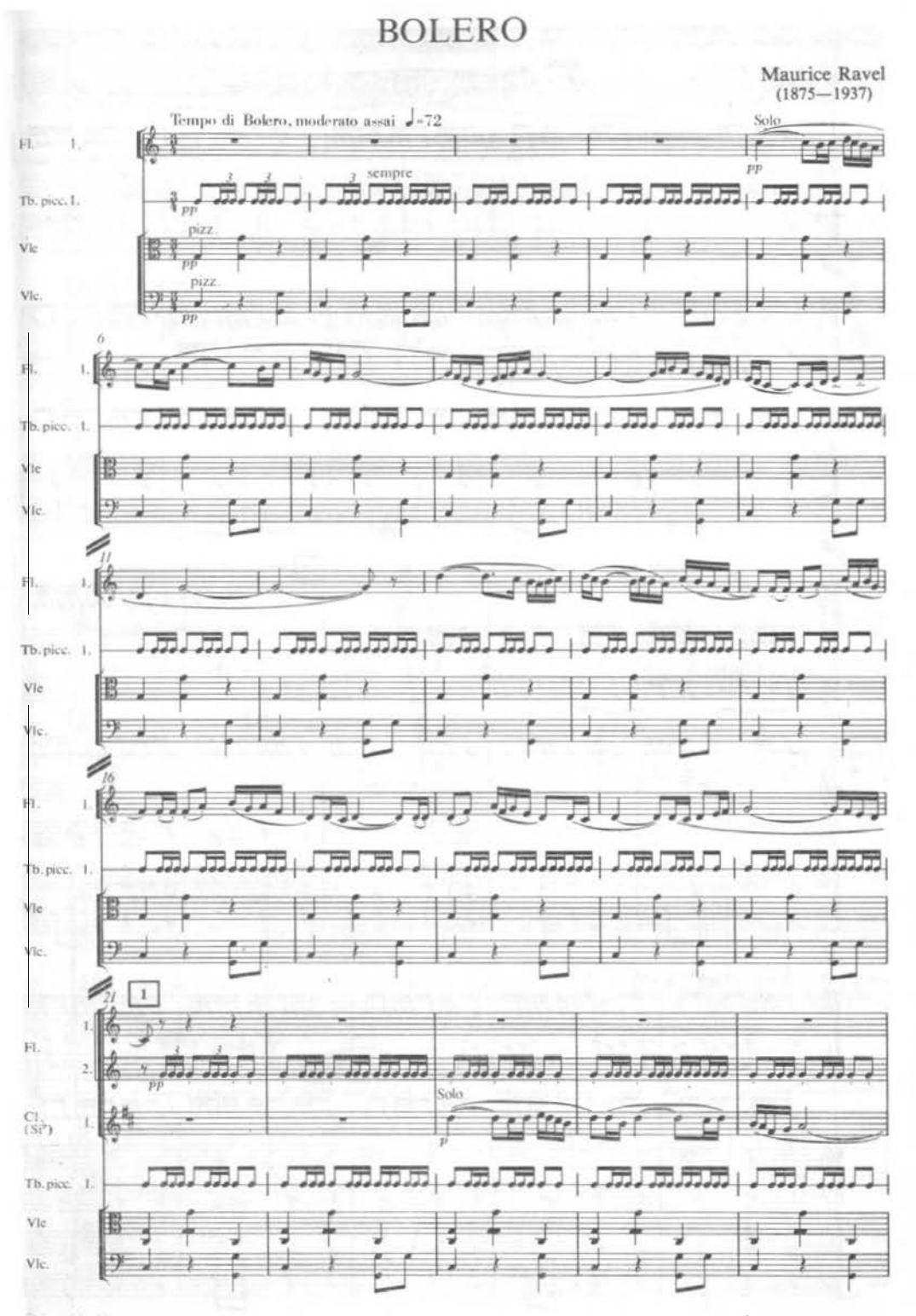
[36] Kókai Rezső – Fábián Imre : *Századunk zenéje*, Ed. Zeneműkiadó, Budapest, 1967, p. 218.

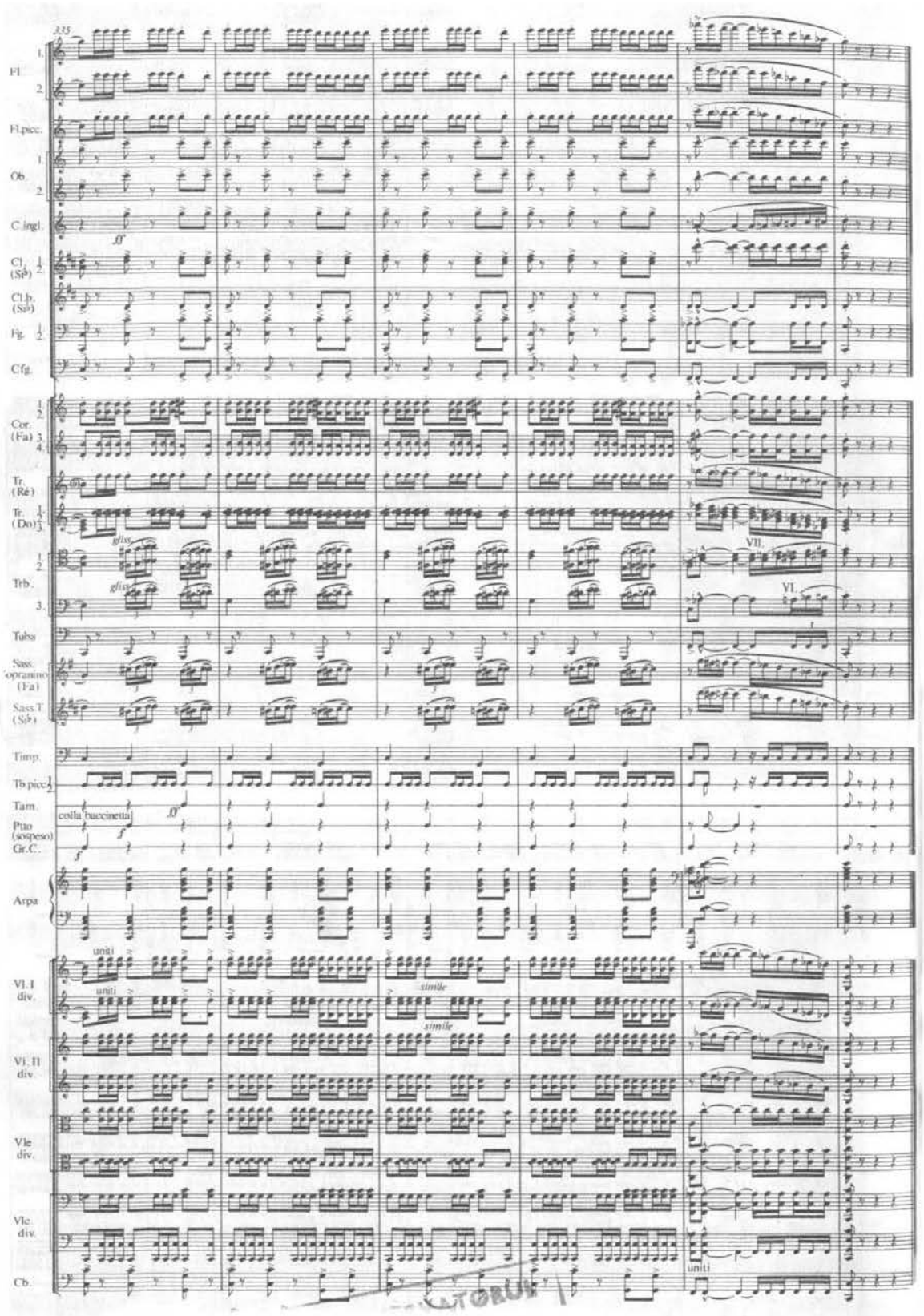
Ex. 33 Mussorgski – Ravel : *Tablouri dintr-o expoziție*



Bolero-ul de Ravel, acest crescendo orchestrat în „o mie” de culori al unui material muzical fundamental deosebit de scurt, simplu şi foarte concentrat, creează un cadru temporal deosebit în jurul esenței sonore.

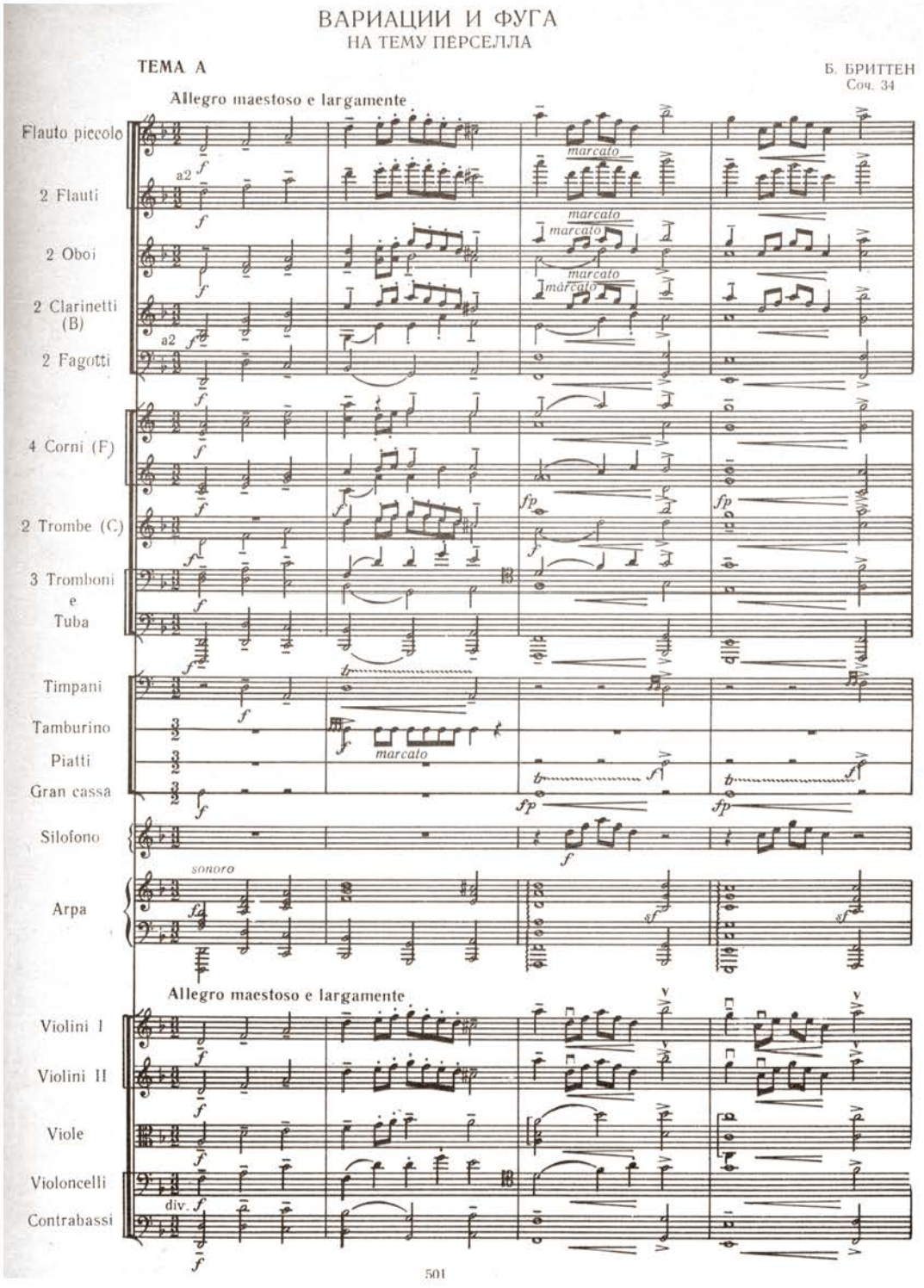
Ex. 34 Ravel : *Bolero* prima şi ultima pagină a partiturii

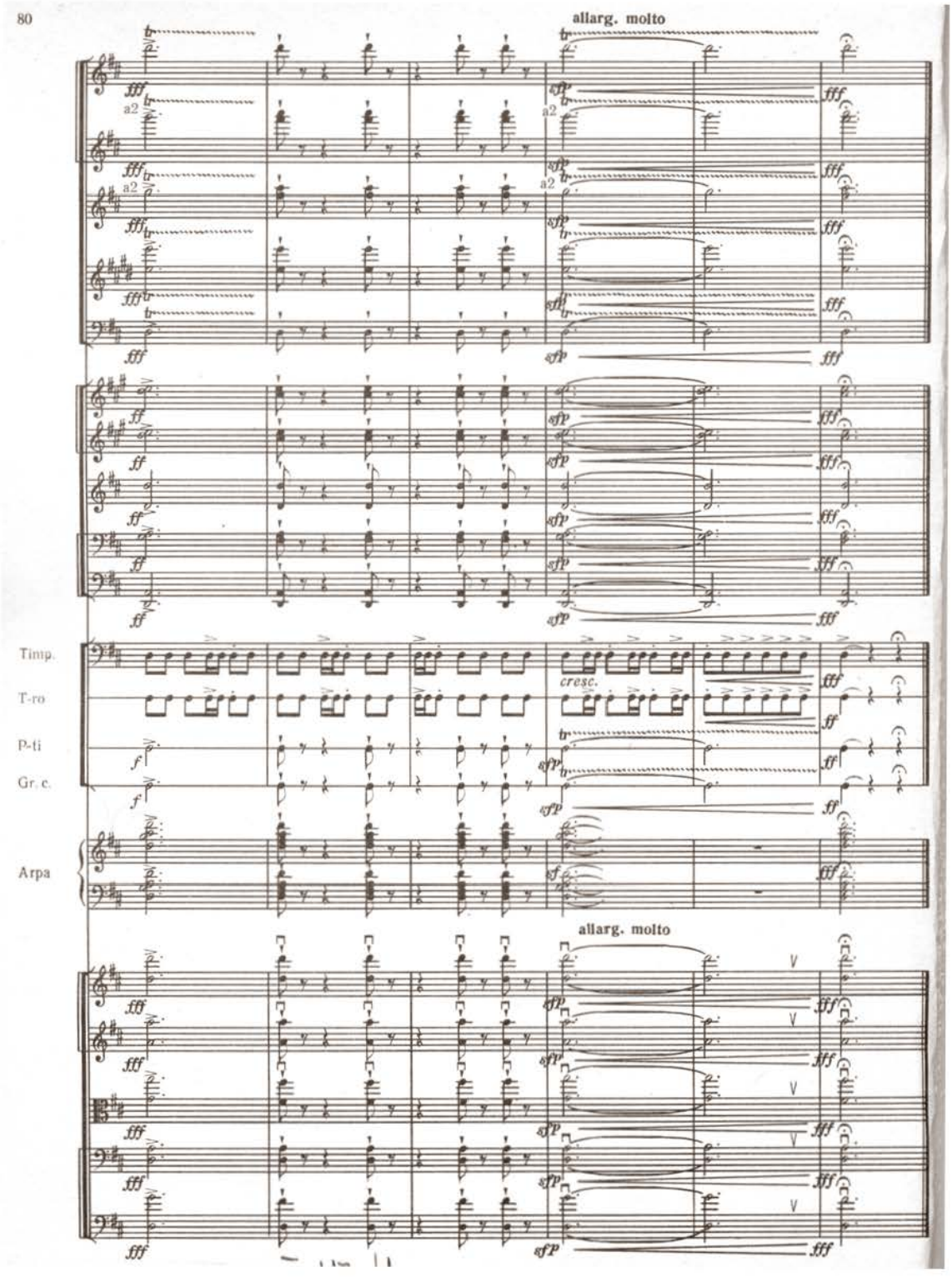



335
Fl.
Fl.picc.
Ob.
C.ingl.
Cl. (Si♭)
Cl.b. (Si♭)
Fg.
Cfg.
Cor. (Fa)
Tr. (Ré)
Tr. (Do)
Trb.
Tuba
Sass. sopranino (Fa)
Sass.T (Si♭)
Timp.
Tb.picc.
Tam.
Ptto (sospeso)
Gr.C.
Arpa
Vl. I div.
Vl. II div.
Vle div.
Vlc. div.
Cb.
gliss.
VII.
VI.
colla baccinetta
uniti
simile

O lărgire asemănătoare a cadrului temporal ideatic caracterizează - de câteva secole în muzica europeană - şi genul **temei cu variaţiuni**. În lucrările cu orchestraţie modernă acestea se amplifică şi mai mult. Un exemplu în acest sens o constituie lucrarea orchestrală *Variaţiuni pe o temă de Purcell* de Britten:

Ex. 35 Britten : *Variaţiuni pe o temă de Purcell* – prima şi ultima pagină

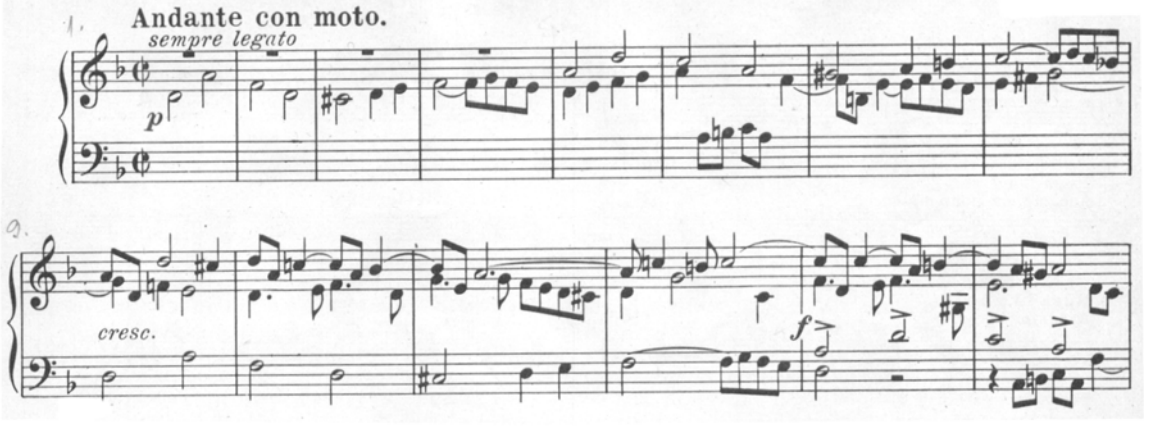


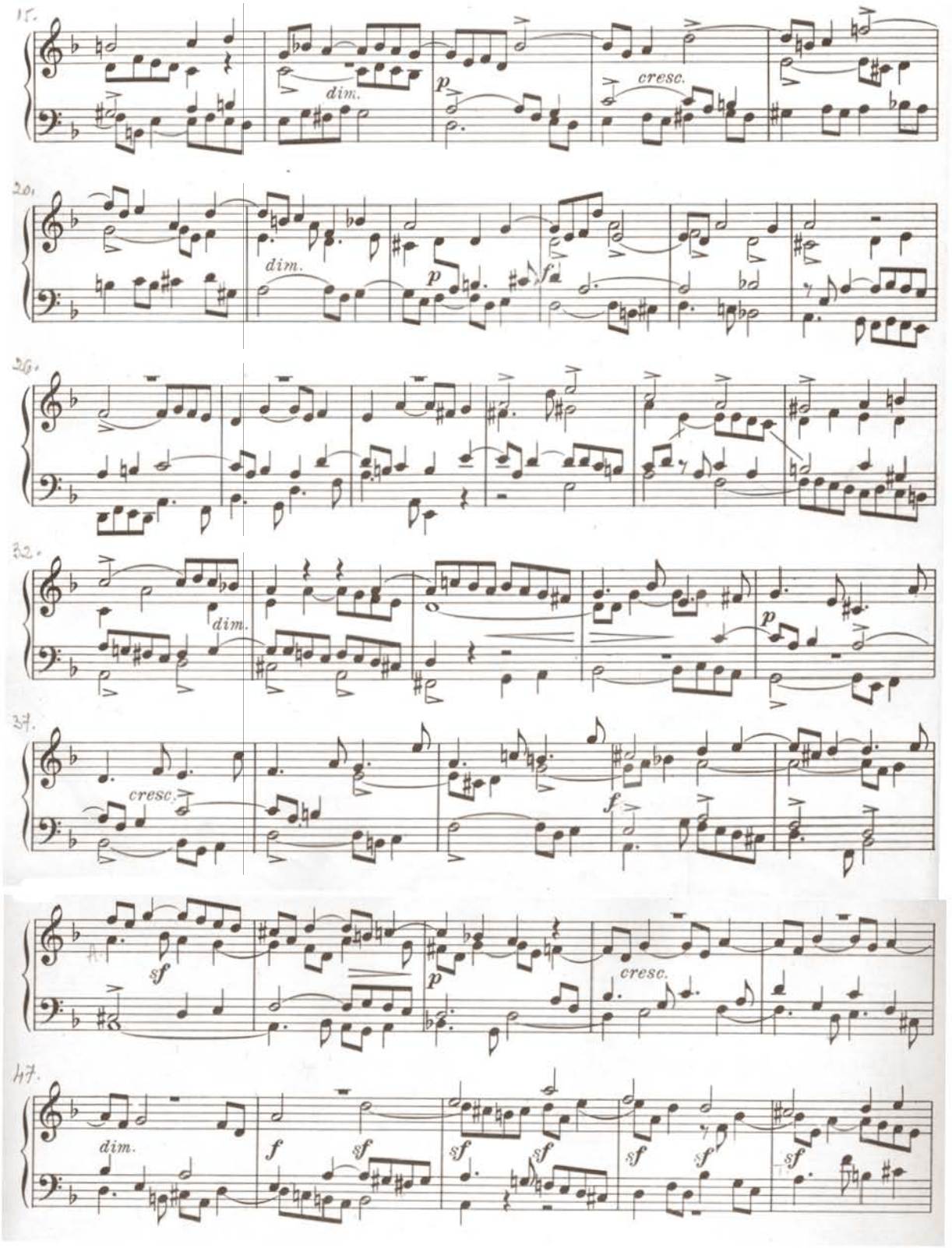

80
allarg. molto
a2
Timp.
T-ro
P-ti
Gr. c.
cresc.
Arpa
allarg. molto

Zona temporală ideatică poate fi deosebit de îngustată (în timp ce fiecare alt plan temporal devine neschimbat) în acel tip de rezolvare în care opera de artă este extrasă din sonoritatea ei esențială, fiind **privată** astfel **de rezistența** mediului sonor inițial, şi „plasată" la un instrument sau grup de instrumente care îi dau viață cu o uşurință deosebită.

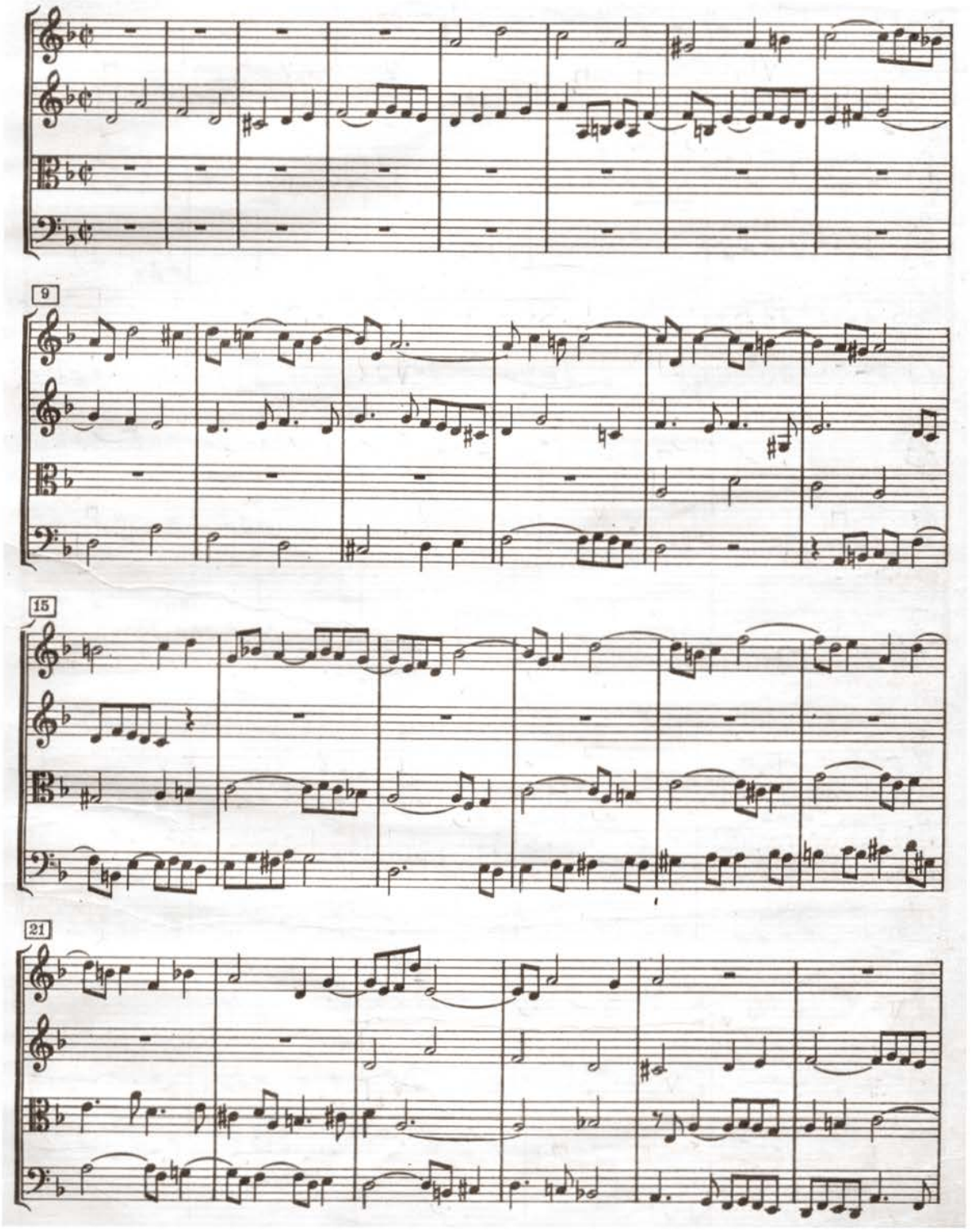
Citățm din nou pe Hindemith: *„Dacă am putea clasifica fiecare muzică drept muzică «bună» şi «rea»... ce ar face atunci cântărețul sau instrumentistul cu lucrări ce din punct de vedere obiectiv sunt de cea mai înaltă valoare, care nu corespund însă vederilor sale personale? Să luăm doar una dintre bogatele melodii gregoriene de paşte sau de rusalii: orice muzician cu gust cât de cât cizelat vede în ea fără îndoială cea mai perfectă compoziție monodică ce a fost descoperită vreodată. Pentru a înțelege şi a percepe puterea sa lineară captivantă, bine înțeles nu trebuie doar citită sau ascultată melodia. Trebuie să luăm parte cântând la acest miracol melodic, dacă dorim să simțim felul în care contopeşte comunitatea care cântă, fără îndemnarea individuală a dirijorului, ci doar prin spiritul înălțat al structurii sale, şi prin perfecțiunea ei tehnică...Iar acum să cântăm aceste minuni ale revelației lineare pe un oarecare instrument de suflat, apoi la vioară, iar în final la pian. Măreția liniei melodice dispare treptat...se transformă într-un şir de melisme inexpresive, pasaje goale, iar în final devine caraghioasă...Sau să cântăm... fugile Clavecinului bine temperat de Bach cu trio de coarde sau cu cvartet. Atunci, ni se creează acel sentiment specific şi deosebit de incomod, că lucrări pe care le-am crezut grandioase, uriaşe, radiind o mare putere spirituală – devin miniaturi meschine...În aceste fugi, acea mare rezistență tehnică pe care o necesită cântatul polifonic la pian, la drept vorbind am micşorat-o aproape până la dispariție, deoarece cordarii pot să redea vocile lor fără nici o sforțare deosebită."* Bach în lucrarea sa *Die Kunst der Fuge* nu a determinat unanim instrumentul (instrumentele) sau eventualul grup instrumental. Se presupune că s-a gândit la orgă, iar în cazul anumitor piese la clavecin. În transcrierile orchestrale se strâmtează zona temporală ideatică deoarece în cadrul interpretării redarea sonoră a vocilor distribuite pe instrumente nu primesc nici o opoziție sonoră, pierzându-şi monumentalitatea.

Ex. 36a J. S. Bach : *Die Kunst der Fuge* – structura originală



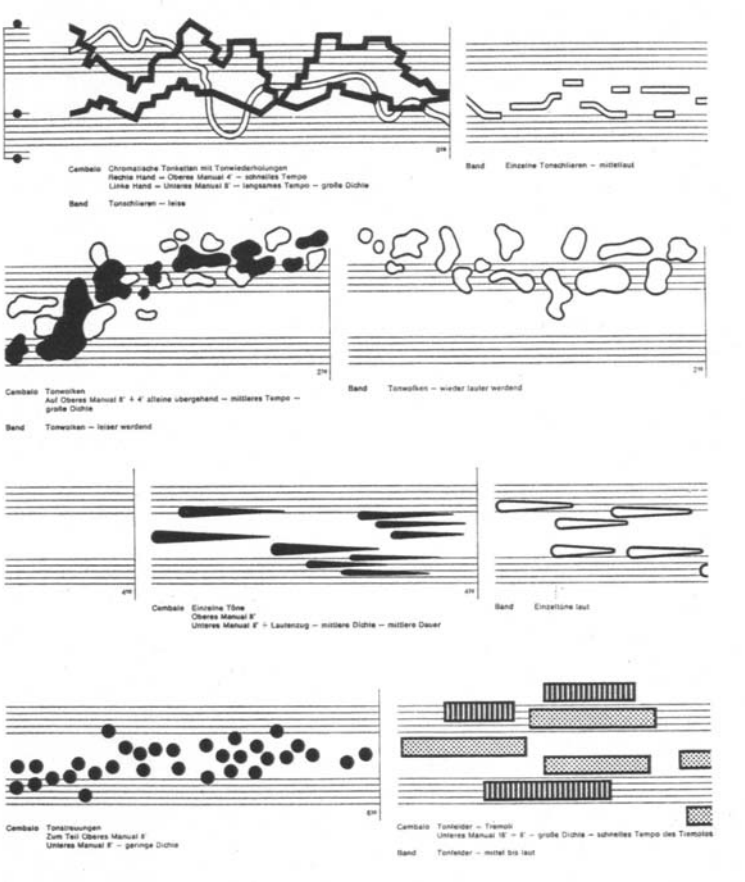

15.
dim.
p
cresc.
20.
dim.
p
fz
25.
32.
dim.
p
37.
cresc.
f
sf
p
cresc.
47.
dim.
f
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf

Ex. 36b Bach : *Die Kunst der Fuge* – structura orchestrată



Majoritatea înnoirilor muzicale moderne ating chiar desfăşurarea temporală a operei de artă muzicală (incluzând fiecare plan temporal) : JOC TEMPORAL – JOC CU TIMPUL. Deja şi muzica romantică a extins cadrul temporal al muzicii la limitele extreme (acceptabile însă, care nu periclitează desfăşurarea artistică) – vezi simfoniile lui Anton Bruckner. Muzica modernă chiar din contră s-a îndreptat către micro duratele temporale (creaţia completă a lui Anton Webern durează circa trei ore – timp echivalent cu durata unei opere de Wagner). Printre elementele imaginii grafice ale partiturii au pătruns semnele care fac trimitere la scrierea muzicală mai veche (de exemplu **neumele**) prin asta făcându-se aluzie la reprezentarea **trecutului** în muzică (ca un rezultat al nostalgiei romantice). În muzica modernă, aceste imagini grafice de partitură evocatoare de trecut, nu numai că sunt foarte răspândite, dar importanţa lor a primit o semnificaţie dublă: prin faptul că semnele moderne ale grafiei muzicale fac trimitere la cele mai incipiente încercări de notaţie muzicală (cu confort complet grafic modern) ele sunt totodată şi deosebit de anticipative, conturând şi viitorul grafiei noastre de partitură muzicală (fiind deosebit de potrivite pentru reprezentarea viitorului lucrării muzicale). Exemple caracteristice în acest sens sunt citatele de mai jos din lucrarea pentru clavecin *Cymbalon* de Hashagen:

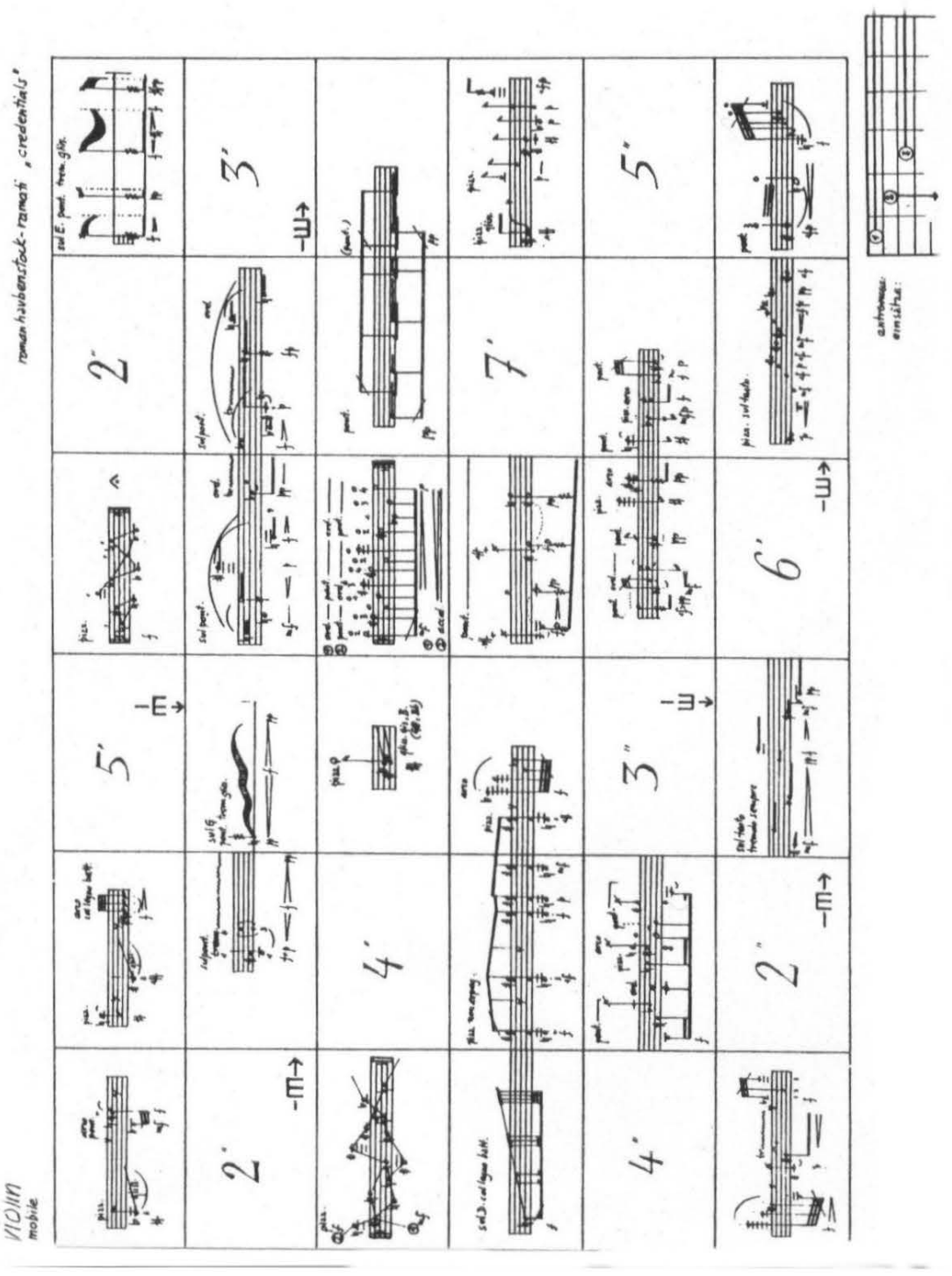
Ex. 37 Hashagen : *Cymbalon*



Obs. Primul fragment face retroactiv trimitere la timpul când oamenii au încercat să vizualizeze linia melodică printr-un simplu desen liniar. Fragmentele următoare, **cu toate că** anticipează realizarea imagistică a grafiilor muzicale sunt totuşi manifestări ale celor mai primitive gesturi umane care s-au îndreptat din timpuri străvechi către fixarea materialului volatil al muzicii.

Citatul preluat din lucrarea intitulată *Credentials* de Haubenstock – Ramati prezintă tabelul mobilelor viorii.

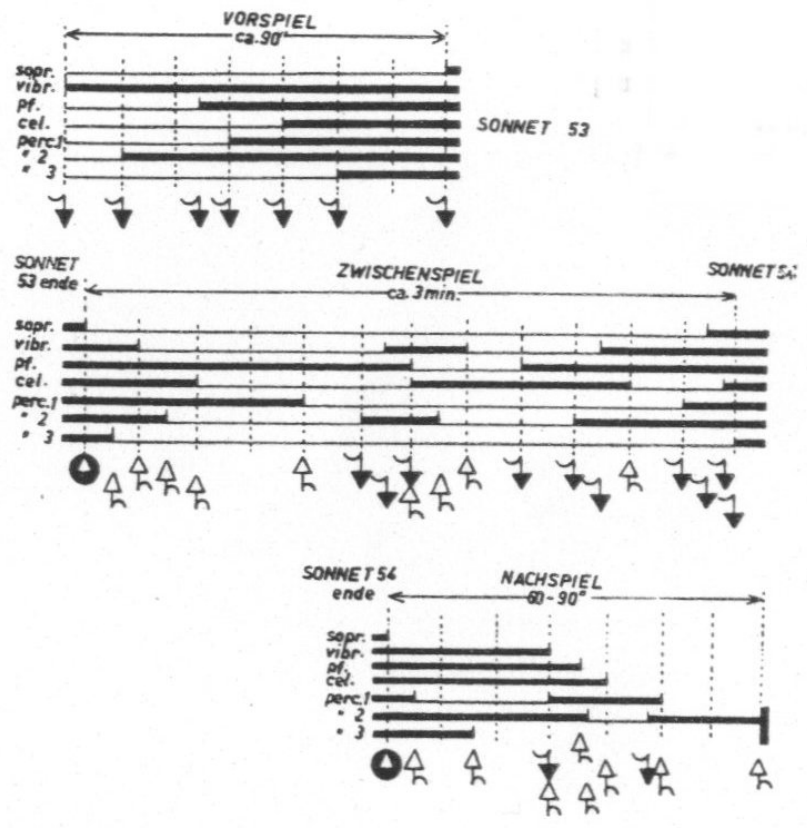
Ex. 38 Haubenstock – Ramati : *Credentials*



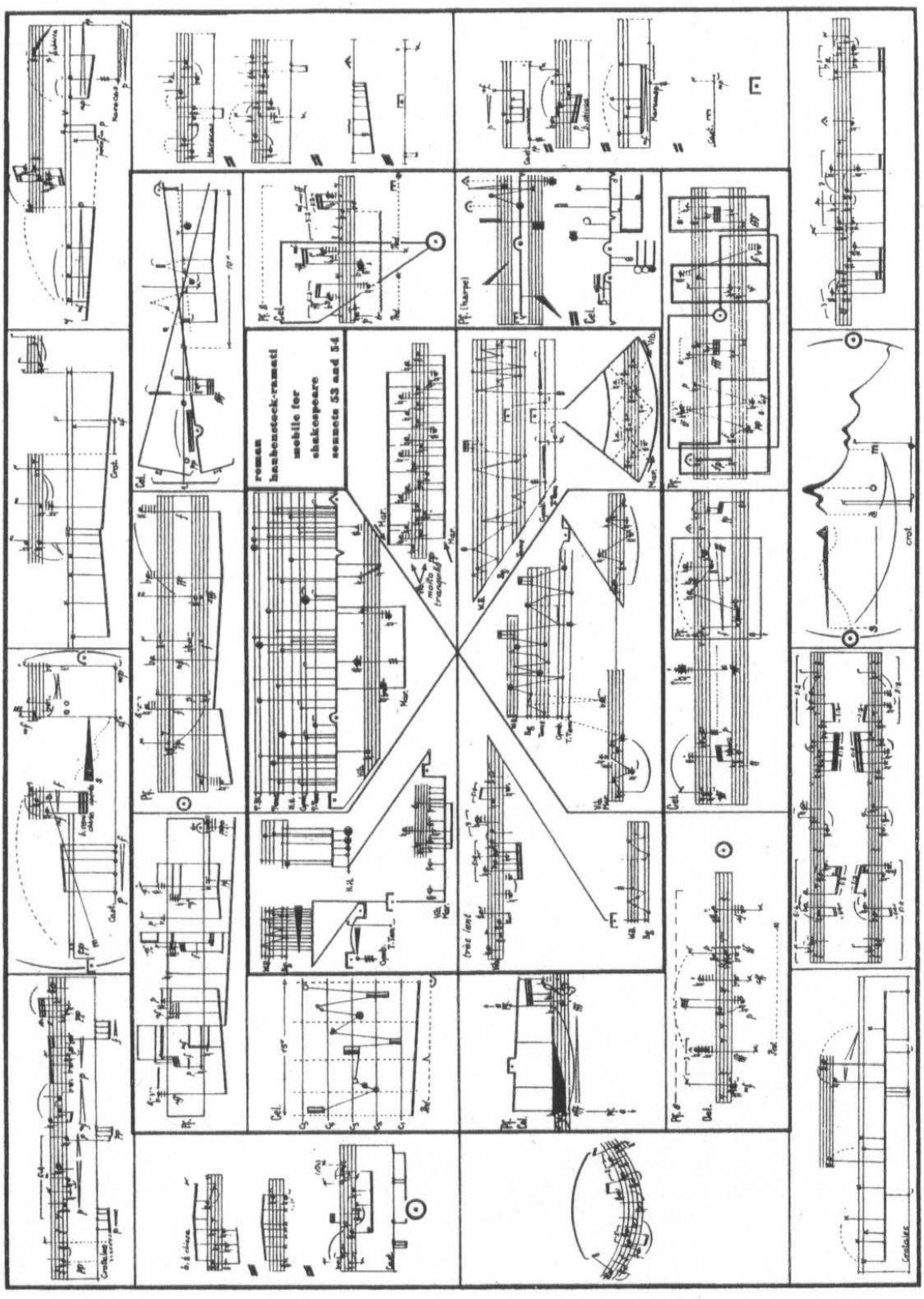
Obs. Pătratele ce conțin secundele reprezintă pauze.

Exemplul următor reprezintă de asemenea un fragment preluat dintr-o compoziție de Haubenstock – Ramati (*Mobile for Shakespeare*). Aranjarea ilustrativă a partiturii proiectează în fața dirijorului mai multe planuri temporale. Acestea conțin modele sonore (mobile) care se pot inter schimba pe plan temporal, se pot scurge unul în celălalt, se pot suprapune, în partitură fiind notat şi instrumentul care cântă. În colțul stâng superior al imaginii partiturii pot fi văzute trei imagini cu capetele de săgeată ce indică intrarea (➘) şi ieşirea (➚) instrumentelor.

Ex. 38a Haubenstock – Ramati : *Mobile for Shakespeare* - fragment

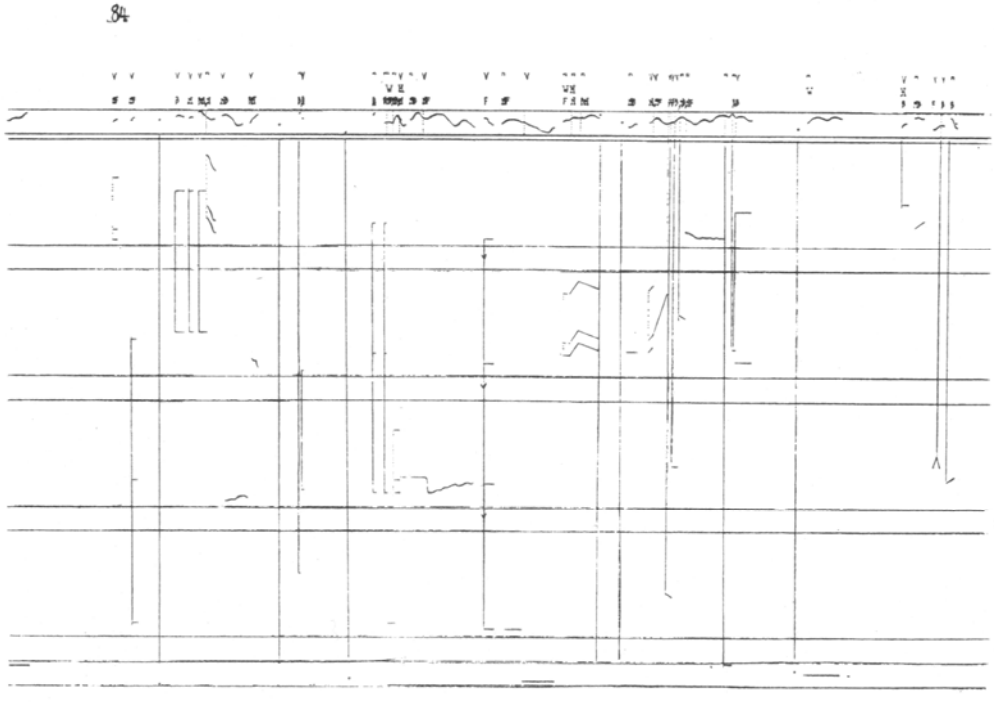


Ex. 39 Haubenstock – Ramati : *Credentialis*



Compozitorul cu cel mai îndrăzneț spirit de cercetare din secolul XX este americanul John Cage. Pentru următoarea lucrare el alege ca şi titlu **durata fizică a lucrării – 59$^{1}/_{2}$ *Seconds for a String – Player***. Citățim pagina a 5-a a partiturii.

Ex. 40 John Cage : 59$^{1}/_{2}$ *Seconds for a String – Player*

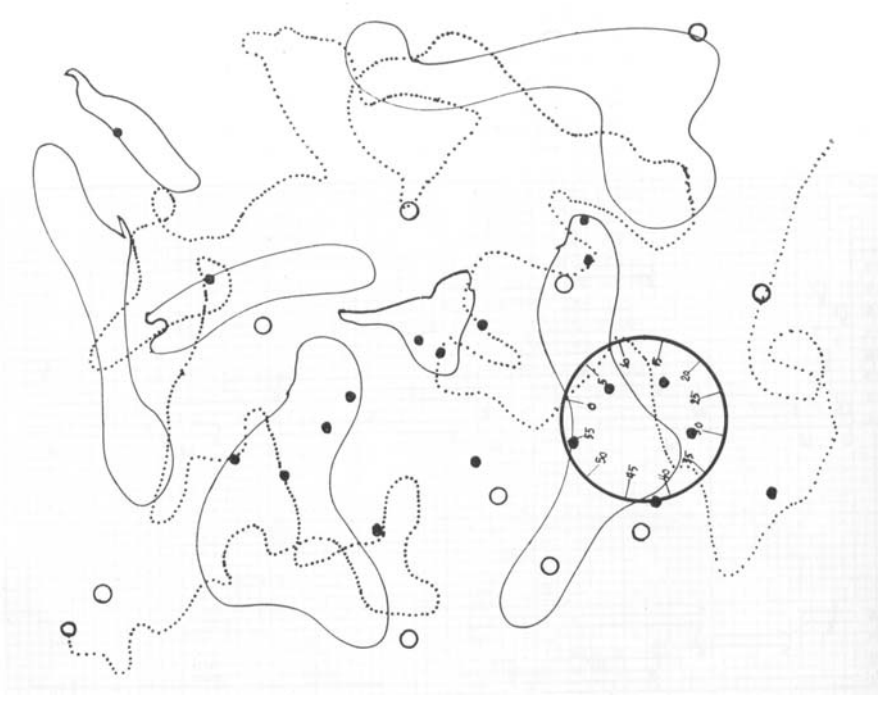


Obs. Partitura este împărțită pe „măsuri" de pătratele de 2 cm. Câte un astfel de pătrat poate indica timp fizic diferit pe baza indicației MM (Metronom Mälzel) date, precum în citatul dat: MM = 84, înainte MM = 176 şi aşa mai departe. În planurile verticale de 44 mm (ce indică cele patru corzi) fiecare milimetru indică un semiton. Indicațiile literale sunt următoarele: **W** (Wood – cu lemnul arcuşului), **H** (Hair – cu părul arcuşului), **F** (Fingerboard – cu gâtul viorii), **B** (Bridge – cu scăunaşul viorii), **N** (normal), **NB** (nearer by – în apropierea unui loc pe instrument). În cadrul lucrării instrumentistul este aşa de absorbit de realizarea tehnică a lucrării încât abia dacă poate depăşi respectarea timpului fizic şi de interpretare al lucrării.

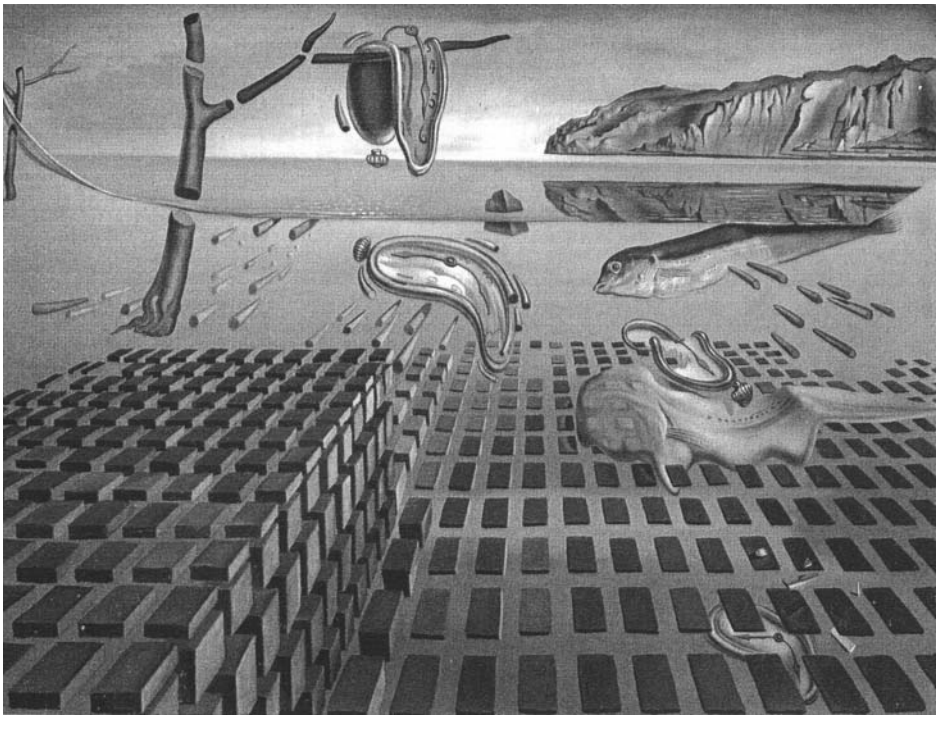
La pagina 7 a partiturii sale *Catridge music*, John Cage introduce într-o interesantă imagine de partitură un cronometru pe capacul căruia imaginea numerică ce se conturează (în cazul de față 8-ul) indică o **valoare** ce poate fi interpretată fie ca indicație de tempo, fie ca timp de acțiune, etc. Imaginea ia naştere prin suprapunerea a trei coli de hârtie transparente (pe una sunt desenate puncte negre, pe cealaltă cercuri, iar pe a treia desene punctate, neregulate. Cronometrul trebuie situat sub

cele trei coli de hârtie suprapuse, astfel putând fi „măsurată” acțiunea. Acesta este timp imaginar în sensul adevărat şi nu figurat al cuvântului.

Ex. 41 John Cage : ***Catridge music***

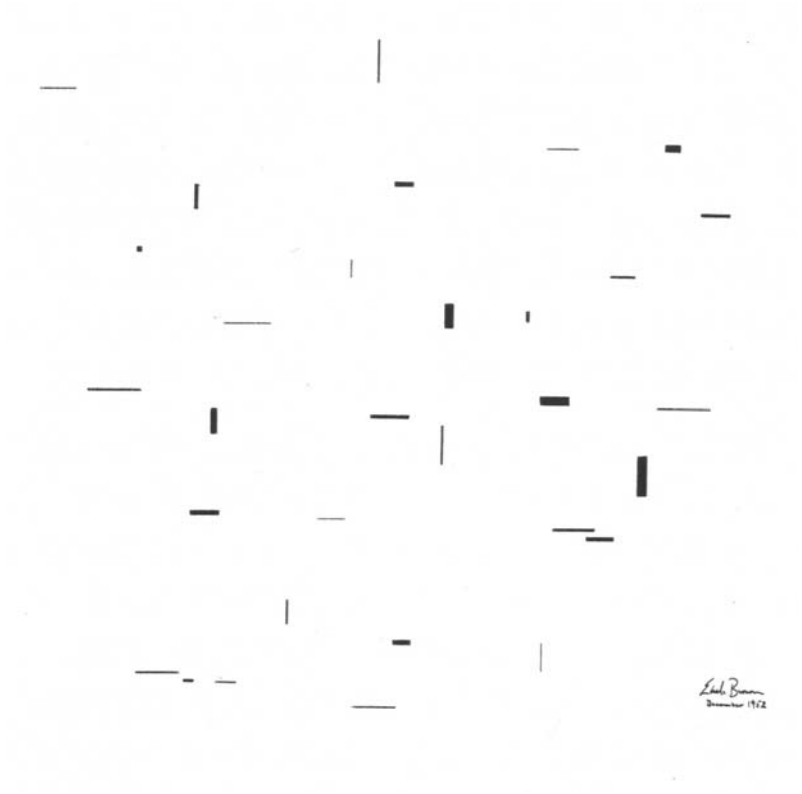


Obs. ***„Ceasurile fluide”*** ale lui **Dalí** sunt deosebit de potrivite aici.



Compoziția intitulată *December 1952* de Eark Brown nu mai determină timpul fizic, timpul de interpretare este de asemenea totalmente liber. Nu putem descoperi nici zone temporale imaginare (trecut – prezent – viitor). Spectatorul – auditorul poate retrăi în cel mai bun caz conținutul ideatic şi ca un rezultat al acestuia cadrul temporal ideatic al lucrării.

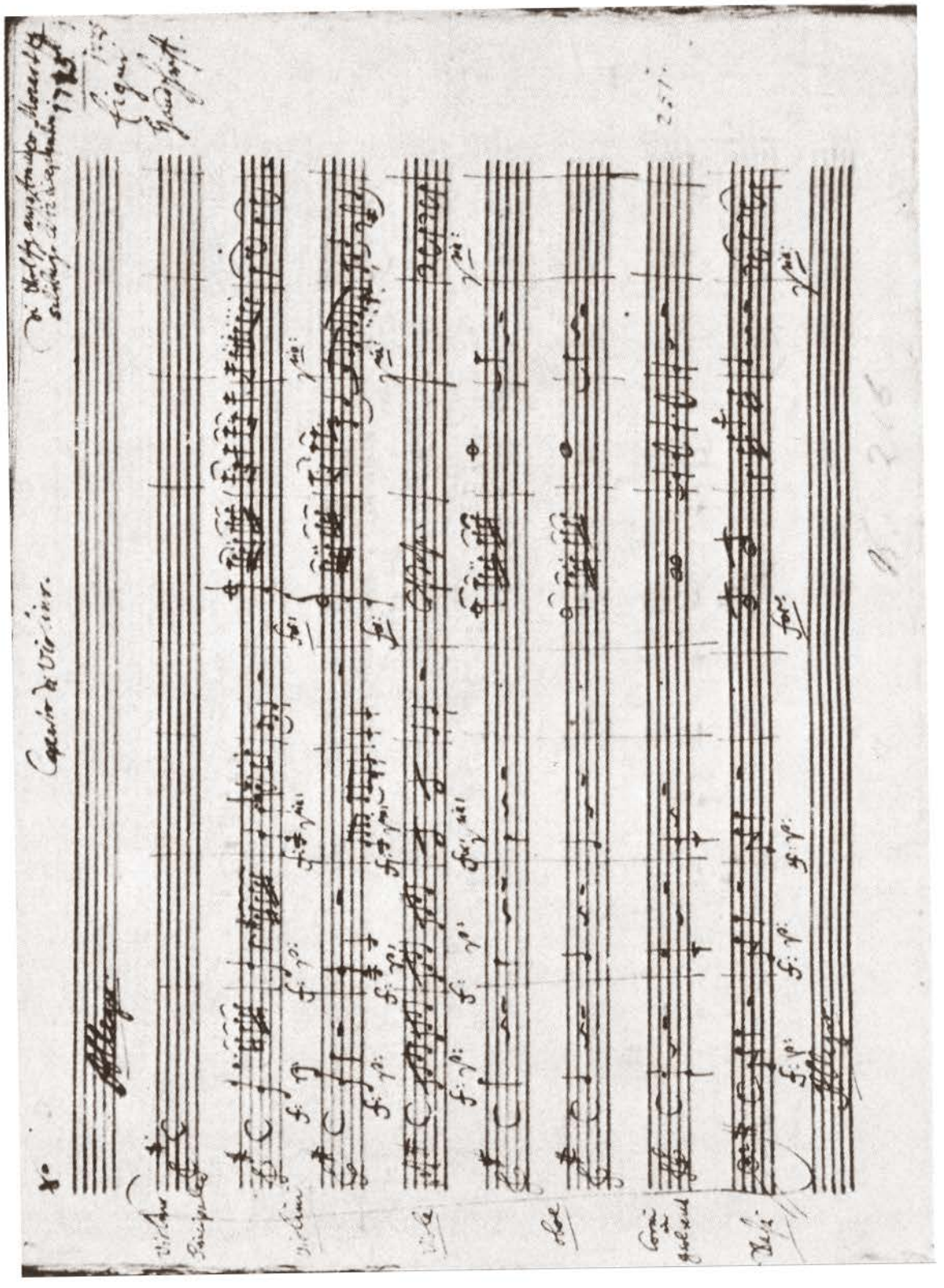
Ex. 42 E. Brown : *December 1952*



În încheiere, contemplând în ediție facsimil partiturile vechi, putem fi martorii unui joc temporal ciudat: sonoritatea binecunoscută şi evocată în auzul nostru interior – asociată cu amintirea imaginii partiturii contemporane editate obişnuite – creează o interferență temporală. În partiturile simfonice din epoca lui Mozart partidele de suflători şi percuție, de asemenea (în lucrări vocal simfonice) corul, apar în partitura orchestrei de coarde de parcă ar fi într-un cadru exterior. Imaginea partiturii originale (autograful partiturii) oferă o imagine puțin deranjantă spectatorului de azi, în ceea ce priveşte expresia spațială **sus – jos** a imaginii partiturii. Ea mai poate transmite şi **efect de zonă temporală**: raportat la prezent dominat de orchestra de coarde, suflătorii par adăugați (incidentali), comparativ cu convențiile de azi. Pentru ochii noştri imaginea partiturii (în care „orchestra de coarde încorporează, înghite suflătorii") apare de parcă organizarea grafică a partidelor de suflători ar constitui un plan temporal separat. Pe scena de acțiune a muzicii ele par mai apropiate, impunându-se în prim planul scenei sonore. Ele evidențiază mult mai proeminent prezentul, decât orchestra de coarde a imaginii principale a partiturii.

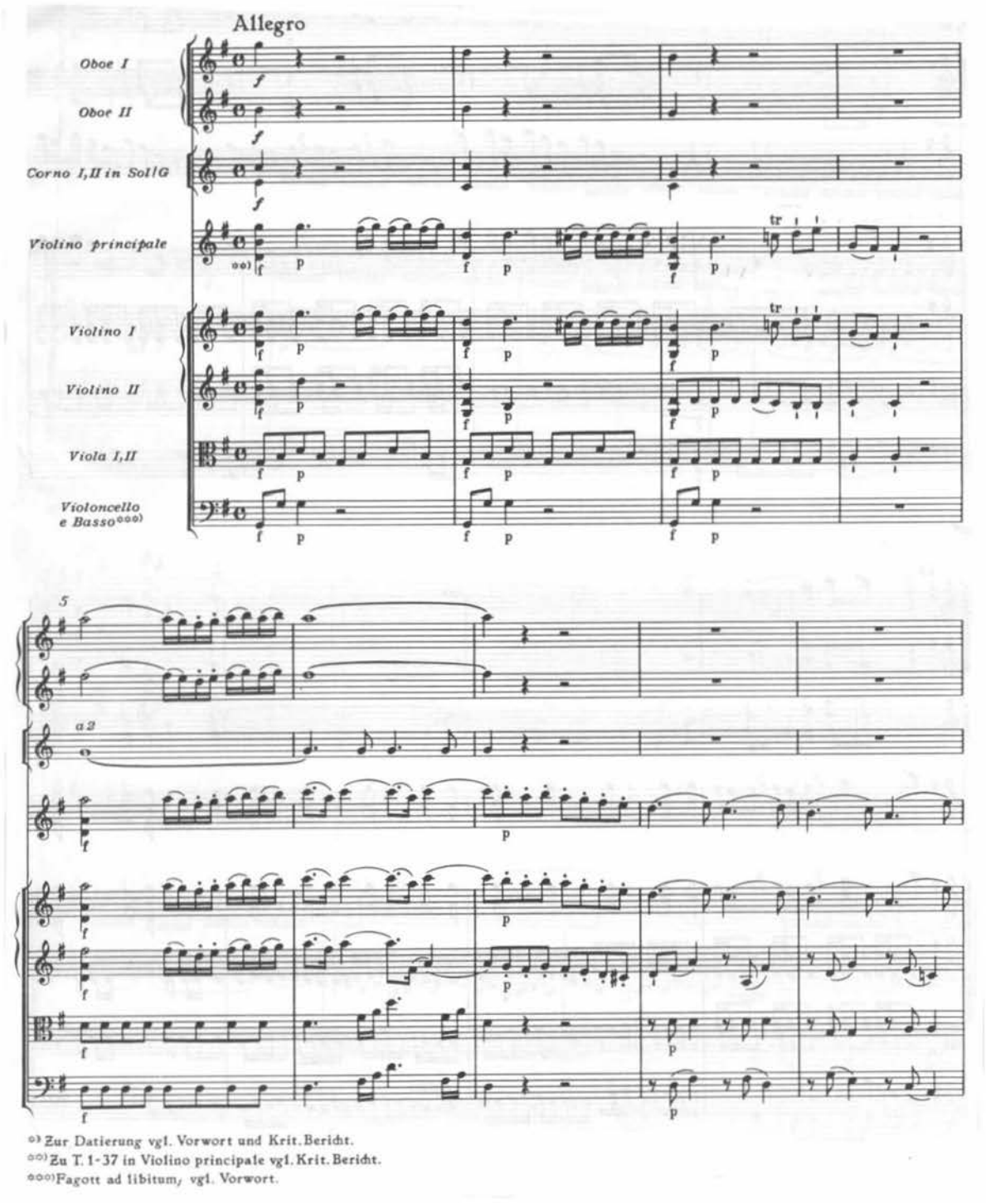
Ex. 43a Mozart *: Concert pentru violină solo şi orchestră (Sol major)* – KV 216

- prima pagină autograf



Ex. 43b Mozart : ***Concert pentru violină solo şi orchestră (Sol major)*** **– KV 216**

- imaginea contemporană a aceleiaşi pagini



°) Zur Datierung vgl. Vorwort und Krit. Bericht.
°°) Zu T. 1-37 in Violino principale vgl. Krit. Bericht.
°°°) Fagott ad libitum, vgl. Vorwort.

PARTEA 5

SCENA MUZICII

5.1 CADRUL SCENIC AL MUZICII

Procesul sonor al muzicii, ca şi de altfel al oricărui fenomen vital, are o dezvoltare organică, apare într-un **cadru temporal**, într-o ambianță scenică. Scena muzicii este MĂSURA. Această microstructură este **unitatea de bază** a oricărui cadru scenic muzical mai amplu. Distingem trei tipuri de măsuri:

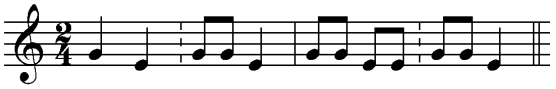
a) **măsura reală**;

b) **măsura mică** (ce ia naştere din împărțirea în două, trei, sau mai multe părți a măsurii reale);

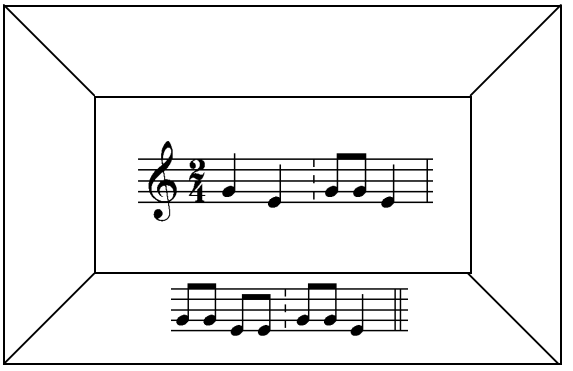
c) **măsura mare** (ce ia naştere din cumularea măsurilor reale).

Cunoscutul cântec de copii Melc, melc, codobelc, este notat prin măsuri mici: 2/4 în loc de 4/4:

Ex. 1 ***Melc, melc, codobelc...***



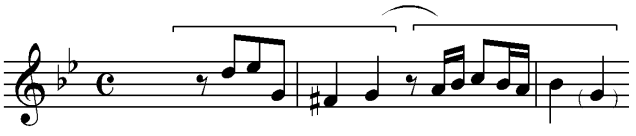
Obs. *Acțiunea melodică se desfăşoară pe scena celor* ***două măsuri mici*** *(vezi imaginea alăturată).*



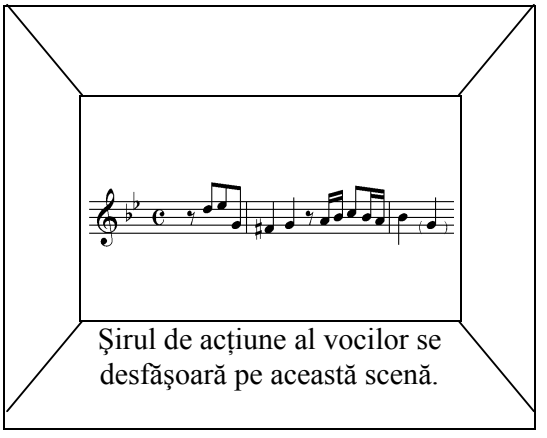
Motivul, fraza, perioada muzicală apar în cadrul scenic al numărului de măsuri solicitat de structura formei, dar aceste scene sonore mai ample, în fiecare caz sunt reductibile la scena temporală a **unității de măsură.** Din această cauză, cadrele metrice mai mari de structura de bază (**măsura** – reală, mică şi mare) sunt scene VIRTUALE ale muzicii. Din această categorie fac parte cadrele scenice amplificate ale formelor strofice mici şi mari, **bi-** şi **poli-** strofice.

Cadrul scenic al proceselor sonore evolutive (forma de sonată, rondo-sonata), precum şi al oricărei alte structuri formale bazate pe tehnică evolutivă (temă cu variațiuni, passacaglia, ciaccona), este de asemenea determinat de o idee muzicală, o temă muzicală, oricât de complexă ar fi expunerea dramatică a acțiunii. De altfel, şi tema de fugă proiectează cadrul scenic al acțiunii muzicale, în spatele procesului sonor de desfăşurare al vocilor:

Ex. 2 Bach: *Fuga în sol minor*, nr.16 din *Clavecinul bine temperat*, vol. 1

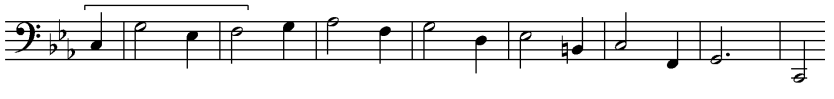


Obs. *Două măsuri reale devin cadrul scenic al acțiunii fugii. De la caz la caz, poate exista şi cadru tematic ce cuprinde mai multe măsuri, însă temele de fugă ce au o desfăşurare amplă sunt rare.*



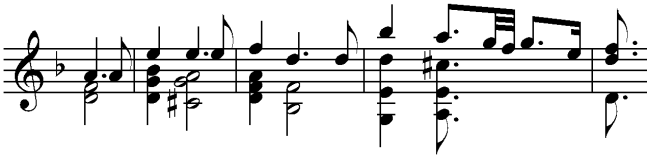
Temele de passacaglia şi ciaccona servesc de asemenea ca şi cadru scenic al desfăşurării acțiunii muzicale:

Ex. 3a Bach, J.S.: *Passacaglia pentru orgă solo*

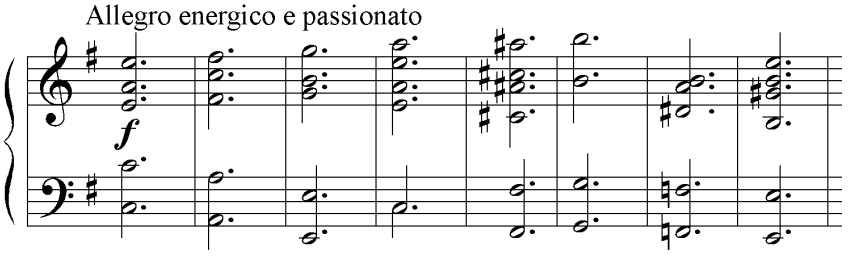


Obs. *Ambele teme apar în notația prin măsuri mici:* ***două măsuri*** *scrise constituie o măsură reală*

Ex. 3b Bach, J.S.: *Ciaccona*



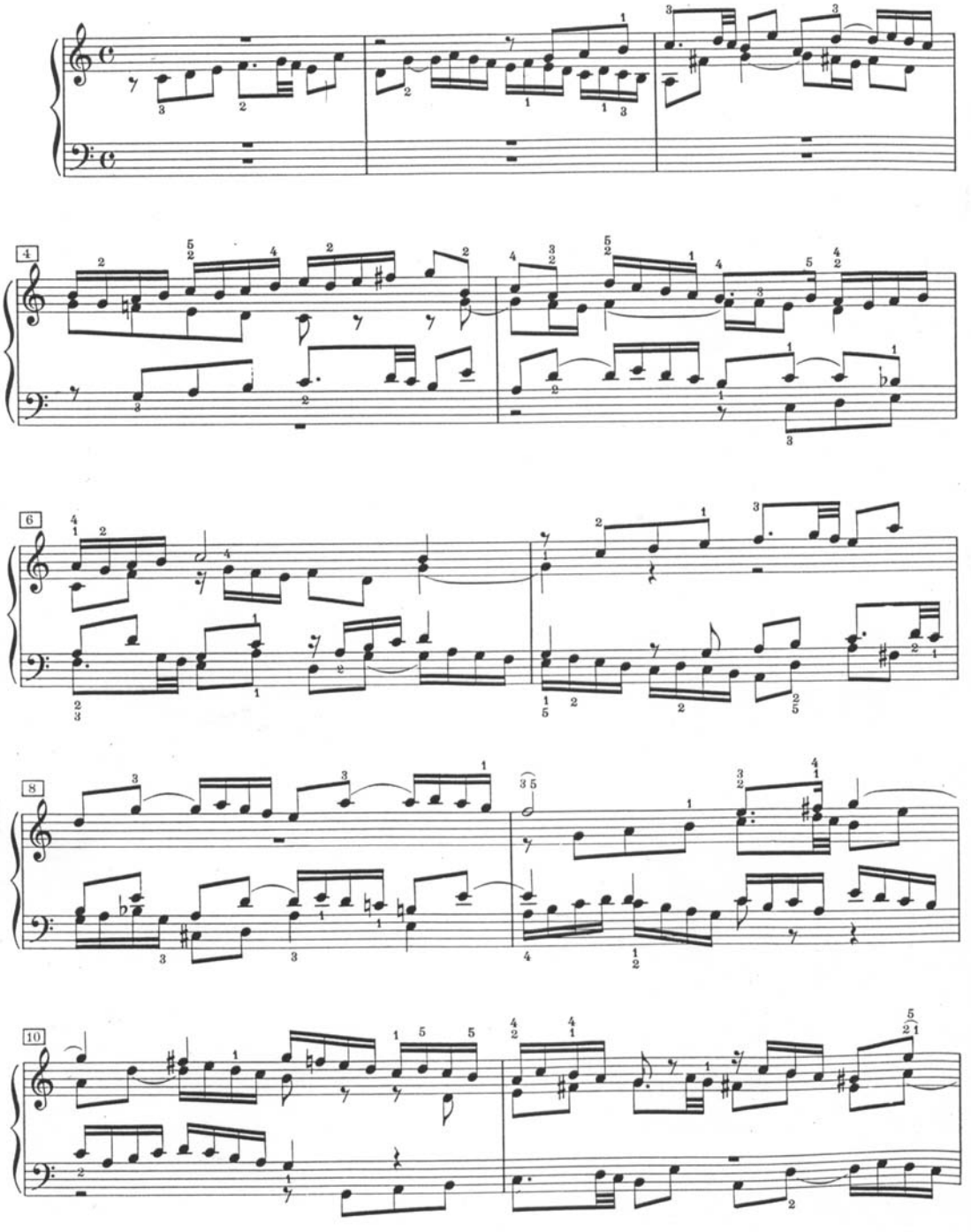
Ex. 3c Brahms, J.: *Simfonia a IV-a*, partea a IV-a, *Ciaccona*

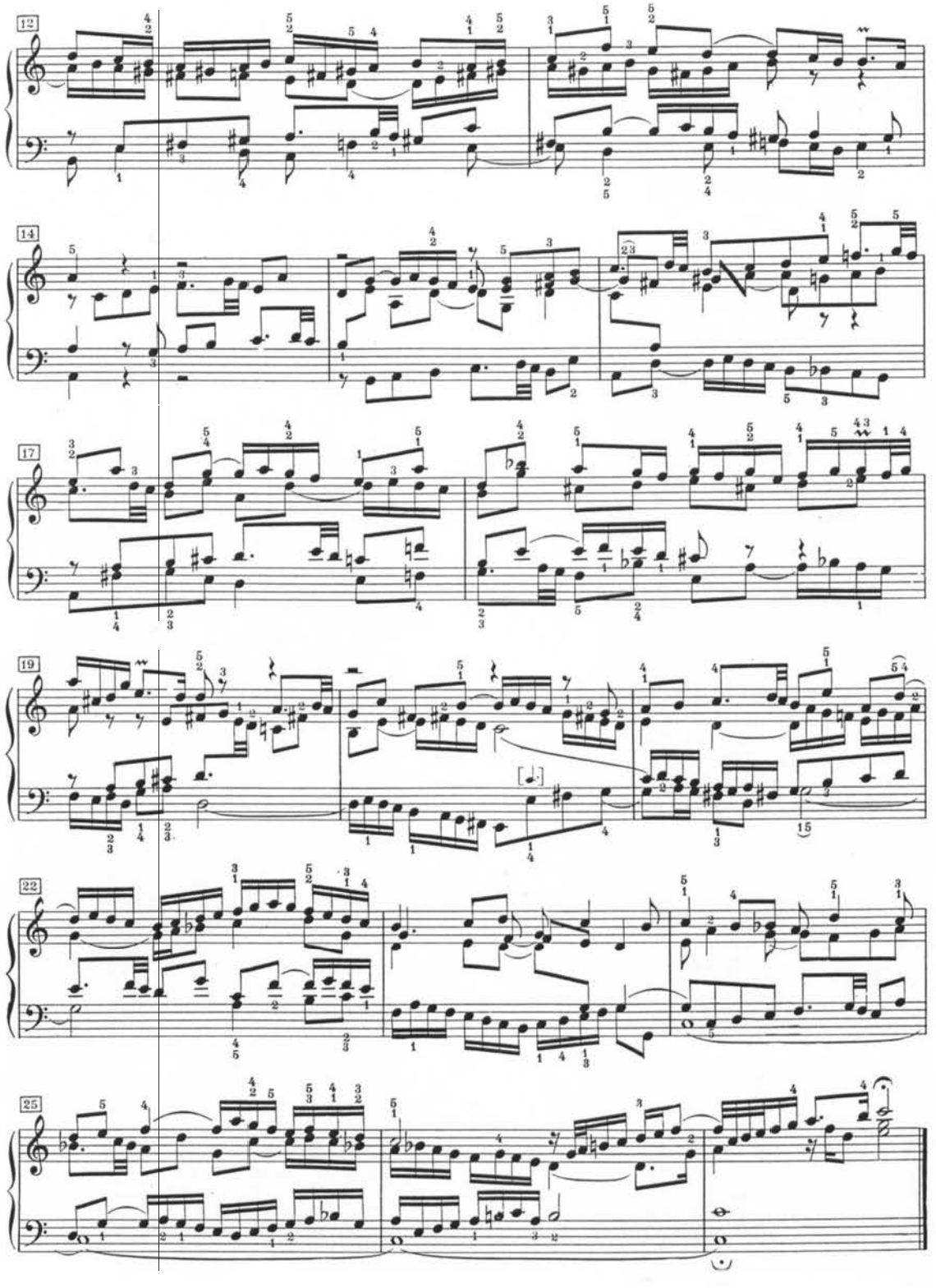


Temele de fugă (înțelegând aici şi temele de passacaglia şi ciaccona) sunt şi în sine purtătorii unei acțiuni desfăşurate pe o scenă mică, în cazul lor cadrul scenic fiind singura măsură reală. Temele sunt de fapt **microscene** având o scenografie proprie, o acțiune, un fundal scenic – fiind TEATRU ÎN TEATRU.

De pe scena miniaturală a **temelor baroce** încă lipsesc accesoriile ca lumina şi efectele de culoare, costumele deosebite, măştile, ne existând nici un tablou scenic. Temele sunt purtătorii unei acțiuni valabile în sine, din această cauză ele răsună la începutul fugilor fără nici un acompaniament. Acțiunea dramatică, fundalul scenic, lumina, costumele sunt reînviate doar de vocile ce intră mai târziu.

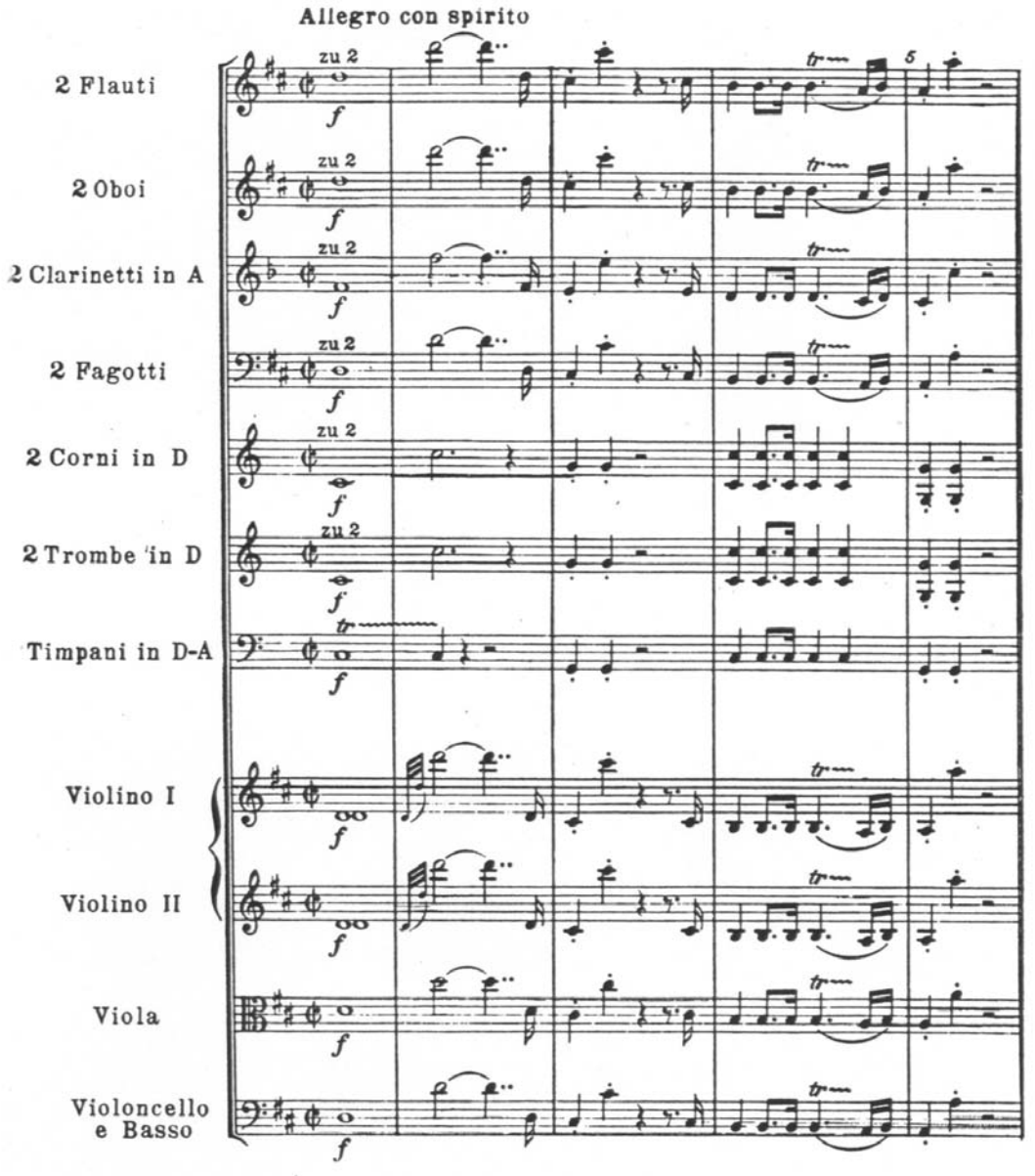
Ex. 4 Bach, J.S.: ***Fuga în Do major*****, din** ***Clavecinul bine temperat*****, vol. 1**




12
14
17
19
22
25

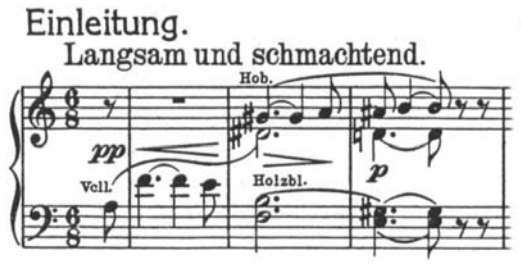
Temele din epocile muzicale ulterioare barocului, apar deja pe scene muzicale clar conturate. În special temele lui Mozart, primesc cadru scenic: spațiul scenic se lărgeşte vertical, şi se întăreşte contrastul dintre sus şi jos, în opoziție cu spațiul de mişcare strâmt al temelor baroce.

Ex. 5 Mozart, W.A.: *Simfonia în Re major*, KV. 385, *„Haffner"*, partea I.



Leitmotivele lui Wagner, în mod asemănător cadrului scenic al temelor de fugă, sunt microstructuri scenice **fixate**, ce se ivesc în procesul dramaturgic ca nişte **insule** sonore, în **oceanul** vocilor de acompaniament aflate într-o metamorfoză continuă, comentând acțiunea, sau fiind concepute cu dramaturgie de sine stătătoare.

Ex. 6 Wagner : *Tristan şi Isolda*, leitmotivul de debut al operei



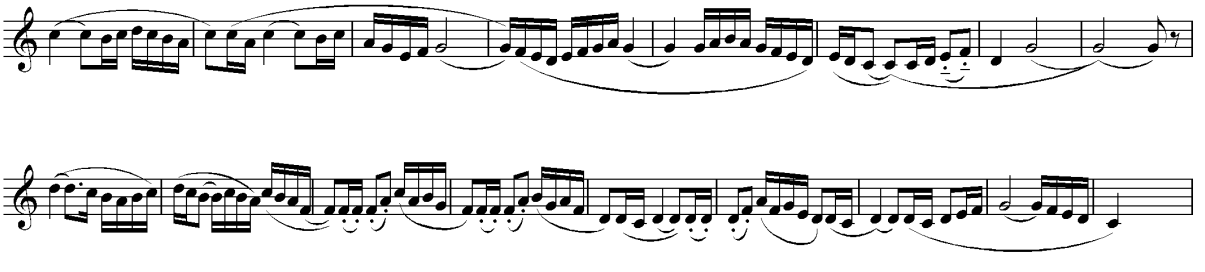
Obs. Încărcătura emoțională a leitmotivului, energia lui internă este deosebit de împlinită ca urmare a armonizării, aceasta oferindu-i adevărata esență: adevărată **microdramă**.

În muzica modernă temele devin deosebit de concentrate, ele se contractă într-o singură străfulgerare de imagine (scenică). Majoritatea lucrărilor se organizează ca şi acțiune dramatică din multitudinea unor asemenea imagini de moment. **Ideea tematică** devine determinativă, totodată aceste teme – idei servind şi ca cadru scenic procesului sonor de alura unui film. Compozitorii creează cadrul scenic fixat, prin utilizarea sub formă de **ostinato** a ideilor muzicale (repetarea încăpățânată a ideilor). Exemplul cel mai cunoscut în acest sens este lucrarea orchestrală intitulată Bolero de M. Ravel. **Ritmul de bolero** luat ca bază parcurge sub formă de **ostinato** întreaga lucrare, în acest **cadru scenic** dezvoltându-se acțiunea muzicală.

Ex. 7a

Tema de Bolero este tratată de compozitor de asemenea ca **ostinato**, prin intermediul repetiției ea fixându-se pe parcursul lucrării ca un **<u>al doilea</u> tablou scenic**. Cele 8 + 8 măsuri se transformă într-o singură scenă temporală, alcătuind cadrul scenic **virtual** amintit:

Ex. 7b Ravel : *Bolero* – tema



Obs. Elementele scenei muzicale (lumină, măşti, costume) sunt reprezentate de orchestrație. Dinamica ce se amplifică continuu produce auditorului impresia, efectul apropierii spațiale.

Părțile formelor multi partite, aşa numitele forme **ciclice** (sonata, simfonia) alcătuiesc şi separat cadre scenice **virtuale** – asemănător actelor unei piese de teatru, sau unei opere, însă şi lucrarea în ansamblul ei este o **scenă sonoră**, ea cuprinzând concentrat drama sonoră într-un uriaş şi unic SPAȚIU SCENIC.

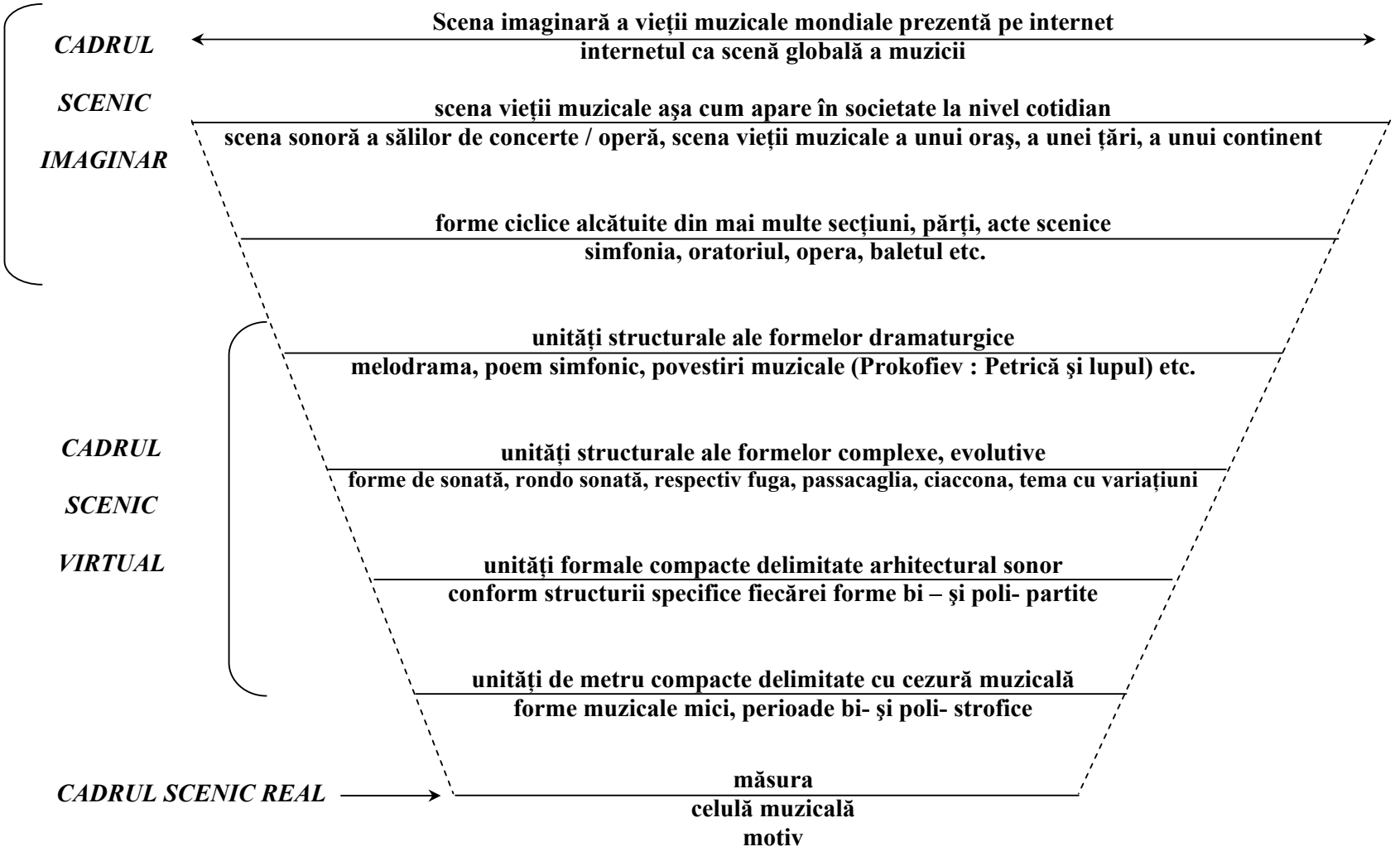
Viața muzicală cotidiană se desfăşoară pe diverse scene **virtuale**; în afara scenelor de concert, de operă, muzica primeşte o multitudine de cadre scenice, şi scenografii. De la muzica ce răsună în automobil, ca pe o scenă virtuală, până la **scenele uriaşe montate în stadioane,** multitudinea variată de sonorități se răspândeşte peste tot, în o mie de locuri, şi umple spațiul care ne înconjoară.

Un oraş, o țară, un continent sau chiar întregul glob pământesc este un spațiu scenic **imaginar** pentru MUZICĂ. Cea mai mare scenă care include în sine şi muzica este INTERNETUL. **Scena muzicală** instantanee a **internetului** se schimbă, se măreşte fără întrerupere.

În tabelul de sinteză prezentăm sub formă de schemă cadrul scenic al procesului sonor, pornind de la scena **elementară**, **reală** a muzicii, ca de la o **unitate de bază**, trecând prin scena **virtuală** a formelor muzicale mai mari şi ajungând în final la cadrul (scenic) **imaginar** grandios al muzicii – INTERNETUL.

Ex. 8 TABEL

SCHEMA MUZICII
SCHEMA CADRULUI SCENIC AL PROCESULUI SONOR


CADRUL
SCENIC
IMAGINAR
Scena imaginară a vieții muzicale mondiale prezentă pe internet
internetul ca scenă globală a muzicii
scena vieții muzicale așa cum apare în societate la nivel cotidian
scena sonoră a sălilor de concerte / operă, scena vieții muzicale a unui oraş, a unei țări, a unui continent
forme ciclice alcătuite din mai multe secțiuni, părți, acte scenice
simfonia, oratoriul, opera, baletul etc.
unități structurale ale formelor dramaturgice
melodrama, poem simfonic, povestiri muzicale (Prokofiev : Petrică şi lupul) etc.
CADRUL
SCENIC
VIRTUAL
unități structurale ale formelor complexe, evolutive
forme de sonată, rondo sonată, respectiv fuga, passacaglia, ciaccona, tema cu variațiuni
unități formale compacte delimitate arhitectural sonor
conform structurii specifice fiecărei forme bi – şi poli- partite
unități de metru compacte delimitate cu cezură muzicală
forme muzicale mici, perioade bi- şi poli- strofice
CADRUL SCENIC REAL
măsura
celulă muzicală
motiv

5.2 CORTINA SONORĂ

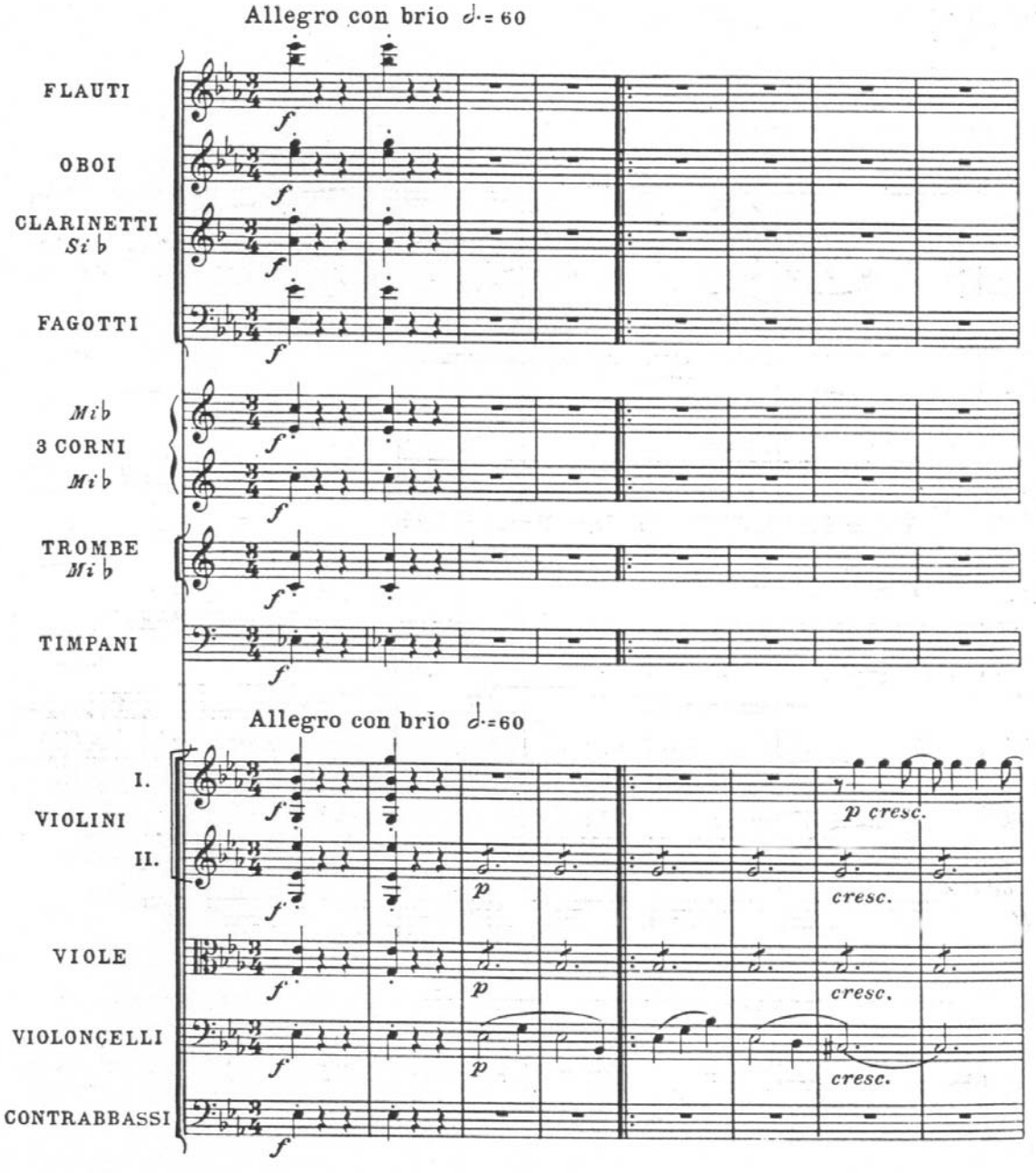
Pe scena shakespeare-iană încă nu există cortină: scena şi locul pentru spectatori (acesta din urmă, ca un spațiu scenic **secundar**, **complementar**) nu sunt **separate** una de alta, la fel ca în dramele greceşti. Prin introducerea cortinei, scena s-a transformat într-un spațiu **magic**, într-o lume a farmecului, care din când în când se deschide în fața noastră, apoi se închide. Muzica mult timp nu foloseşte cortina, această linie de departajare ciudată făcându-şi apariția ei încordată între dramă şi public (auditor) abia din secolul 18.

Muzicile introductive lente, ce pregătesc părțile întâi ale simfoniilor, apar deja ca o cortină, creând în auditor senzația de aşteptare, tensiunea interioară. Aceste introduceri sunt propriu-zis preludii, aşa-numite PROLOGURI de dinaintea cortinei.

Variază de la lucrare la lucrare momentul ridicării cortinei în cadrul audiției, precum şi momentul vizualizării scenei, şi al gradului ei de iluminare, ne existând reguli trasate în acest sens. Dacă este vorba de preludiul unei lucrări scenice (operă, balet, etc.) atunci compozitorul indică cu precizie în partitură locul în care doreşte să ridice cortina, şi viteza ei de ridicare, deoarece există **cortină rapidă** şi **cortină lentă**. În cazul unei simfonii (poem simfonic) nu există asemenea indicații, compozitorul lăsând la dispoziția fanteziei dirijorului şi a auditorului **momentul** şi **felul** deschiderii sau ridicării cortinei (cele două tipuri de cortine: cea care se deschide şi cea care se **ridică** şi **cade**, sunt cunoscute de toată lumea).

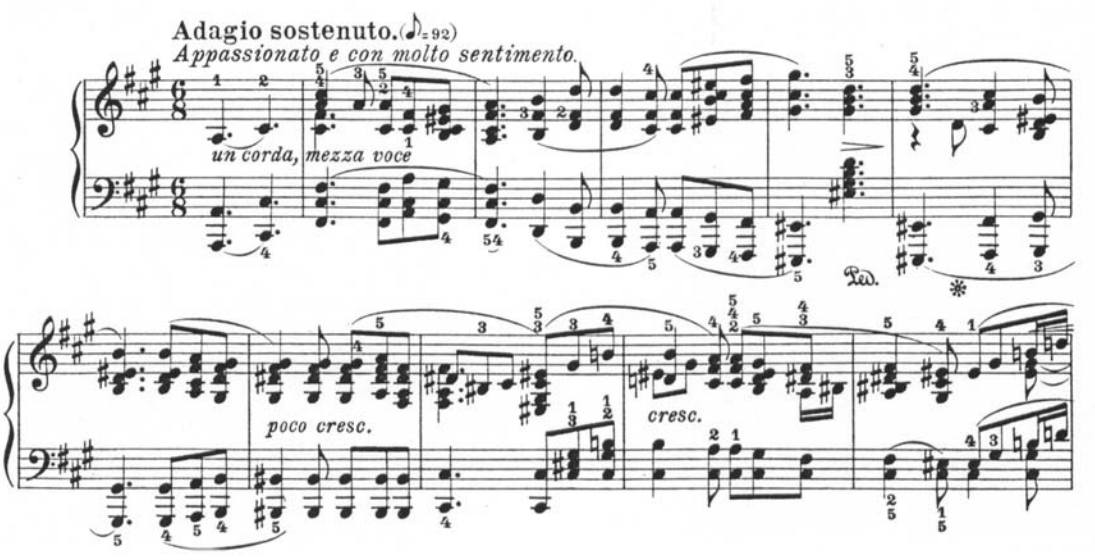
Un exemplu caracteristic pentru cortina rapidă îl constituie începutul Simfoniei a III-a „Eroica” de Beethoven, respectiv cele două acorduri **Mi b major**, în dinamica forte, pe care compozitorul le adaugă ulterior lucrării terminate, ca o sonoritate de cortină **rapidă**, viguroasă.

Ex. 9 Beethoven : *Simfonia a III-a*, partea I



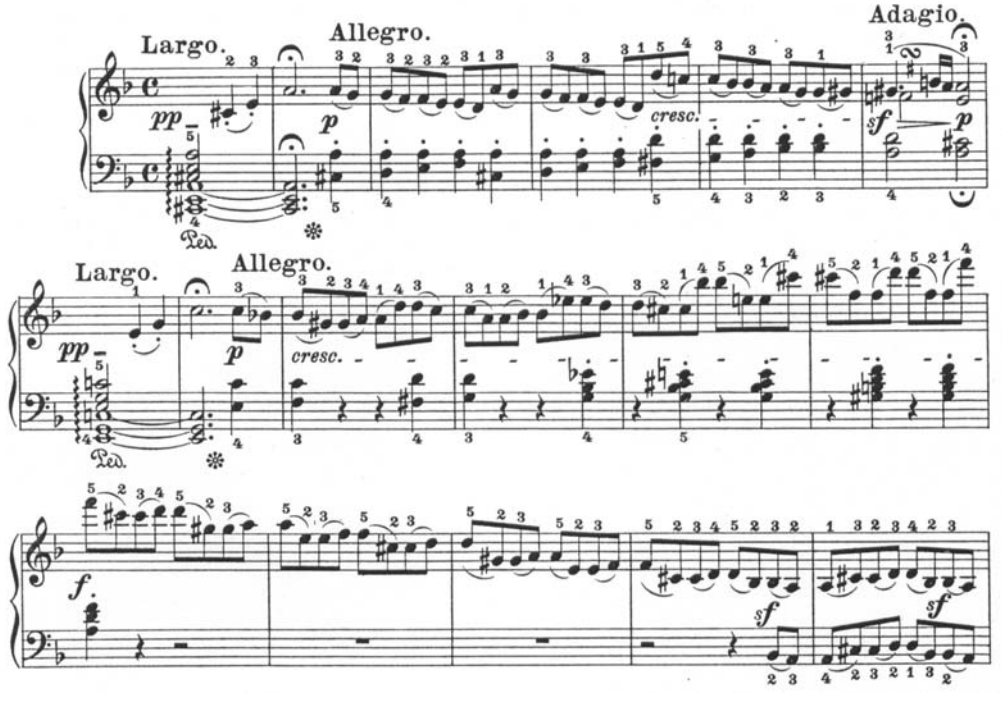
Beethoven plasează o cortină lină în fața părții lente - fa # minor a sonatei sale pentru pian Hammerklavier. De asemenea, sub formă de adaos ulterior, compozitorul a simțit nevoia de „a ridica" vălul înaintea deosebitei de profunde declarații sentimentale ale sale: este un gest grăitor, relevant în fața expansiunii dramatice a lumii interioare, sufleteşti, a compozitorului ce se apropie de amurgul vieții sale.

Ex. 10 Beethoven : *Sonata pentru pian*, op. 106, *„Hammer-Klavier”* , partea II.



În scrierile celor ce analizează muzica romantică întâlnim frecvent denumirea înnobilată în idee de ACORD – CORTINĂ. Partea a I-a a Sonatei op. 31 nr. 2 de Beethoven este introdusă de un astfel de acord. Acordul desfăşurat sub formă de arpegiu (specific harpei) sugerează imaginea cortinei ce se **ridică** încet.

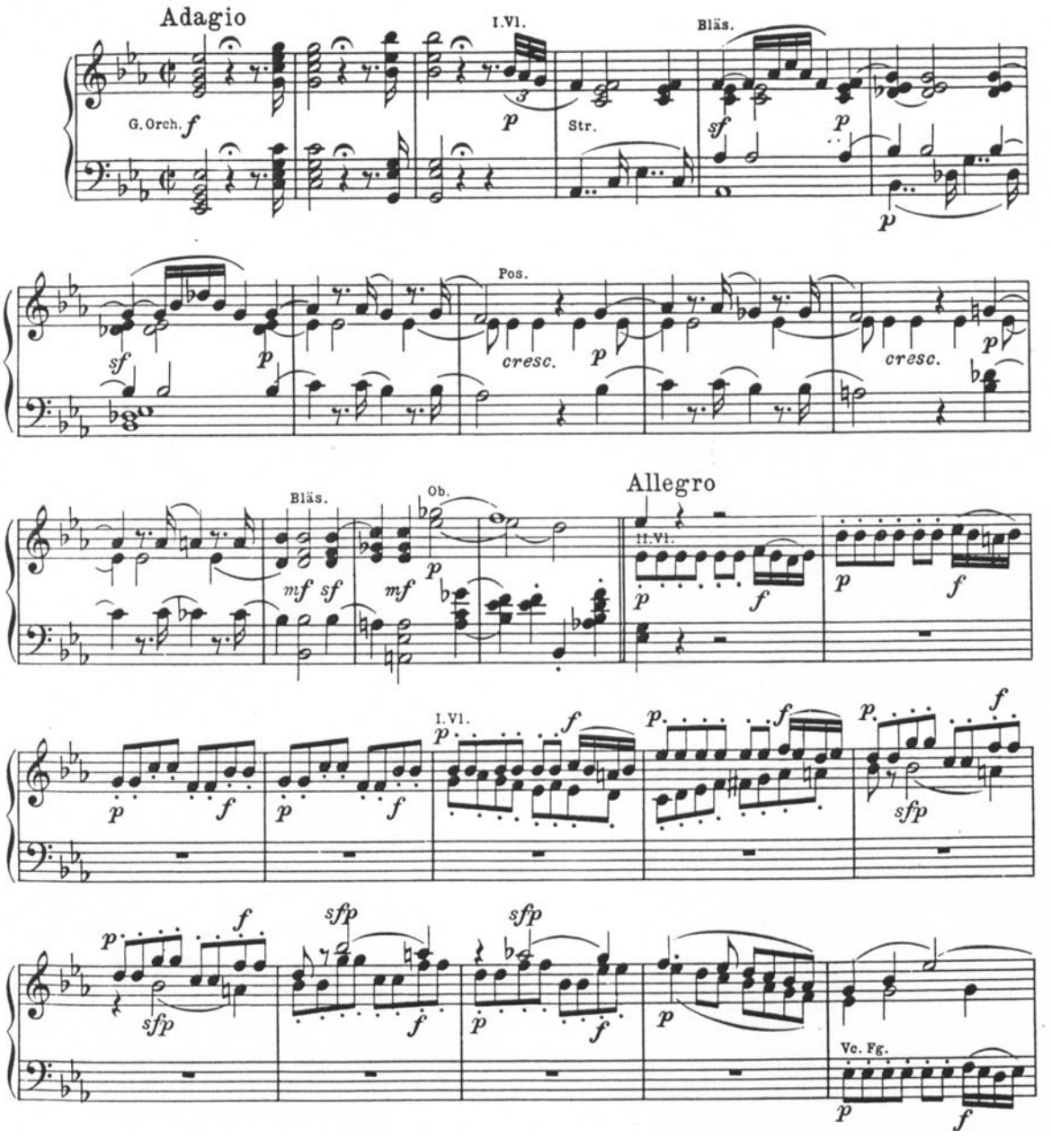
Ex. 11 Beethoven : *Sonata pentru pian op. 31 nr. 2*, debutul părţii a I-a



Obs. Vibrarea acestui acord – cortină, face trimitere la practici instrumentale vechi: instrumentiştii (inclusiv pianiştii) cântau câte un pasaj, un acord desfăşurat, înainte de a interpreta prima piesă, de parcă ar fi dorit să-şi reînvie instrumentul înainte de a-i da glas.

Conform cu acțiunea dramatică, debutul procesului muzical poate fi: „ciocănit", „bocănit", lovit, pocnit, răsunet de clopot, etc. La începutul uverturii operei Flautul fermecat de Mozart, răsună trei „lovituri" de acord, urmate de două reluări. Poate fi aceasta răsunetul metalic al unei uşi de oțel, de parcă ar lovi cineva cu putere în POARTA SORȚII:

Ex. 12 W. A. Mozart: *Flautul fermecat* – debutul uverturii

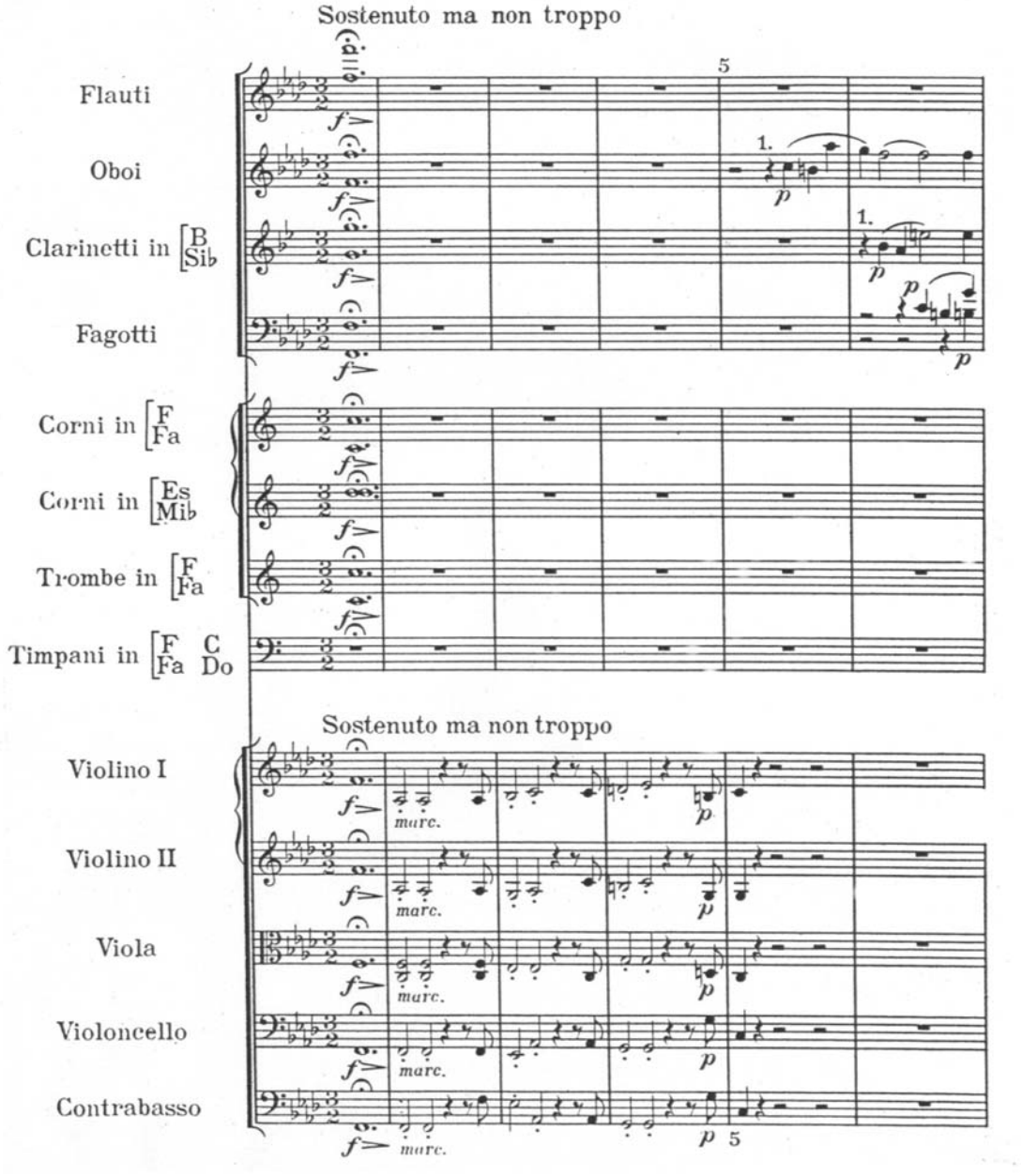


Frecvent, Beethoven lansează acțiunea dramatică cu un singur acord forte, ca de exemplu în introducerea dramatică a uverturii Egmont.

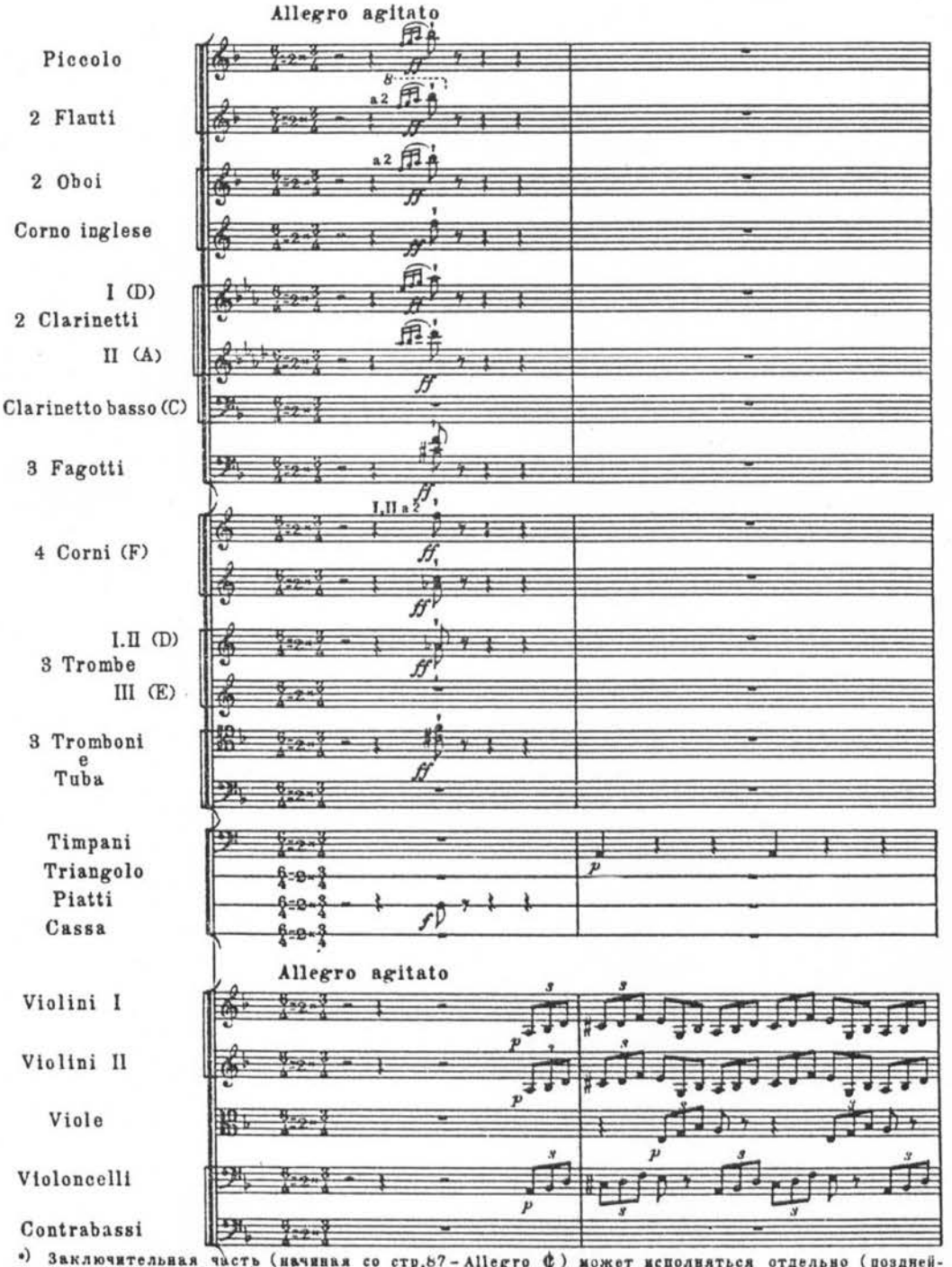
Liszt concepe debutul poemului său simfonic Mazeppa cu sunetul naturalist al unui pocnet din bici.

De obicei, în muzica modernă procesul dramaturgic debutează cu **implozia** acțiunii – la fel ca în muzica barocă. Exemplu: Bartók : Concertul pentru pian şi orchestră nr. 2.

Ex. 13a L. van Beethoven : *Uvertura Egmont* – debutul

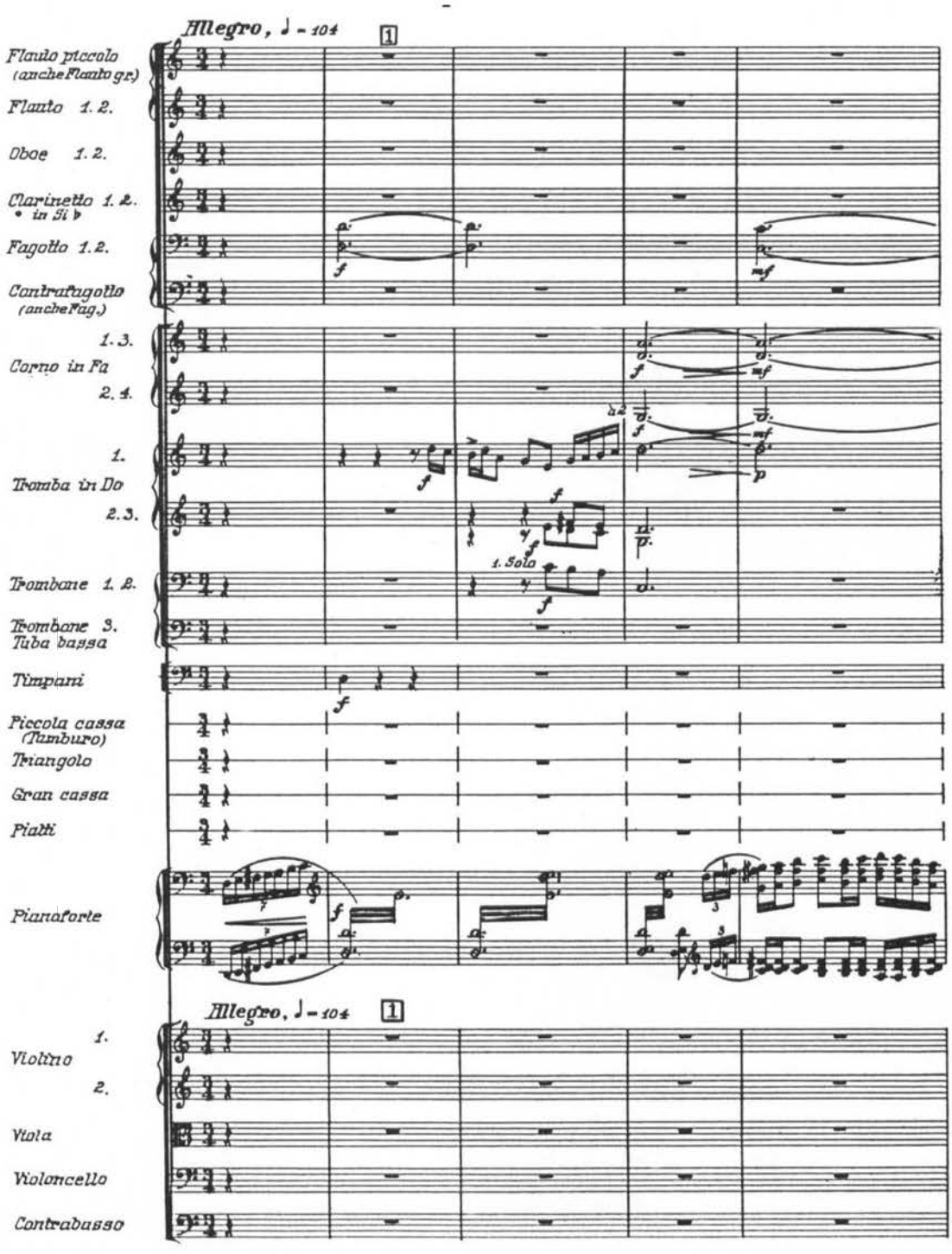


Ex. 13b F. Liszt : Poemul simfonic *Mazeppa* – debutul



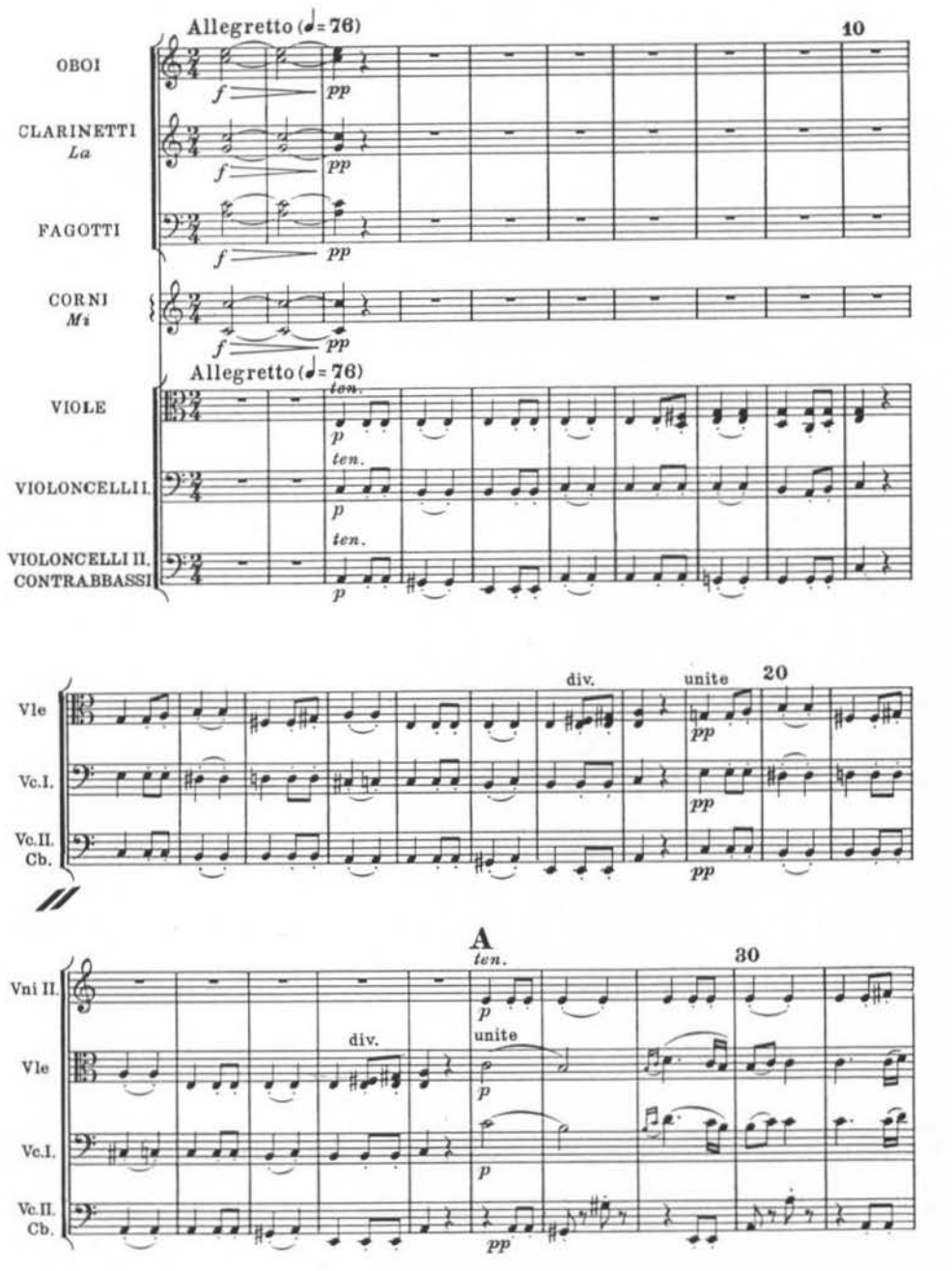
*) Заключительная часть (начиная со стр.87 - Allegro ¢) может исполняться отдельно (позднейшее примечание Ф. Листа).
*) The concluding Allegro, ¢, (p. 87) may be performed as an independent piece. — Liszt's note made at a later time.

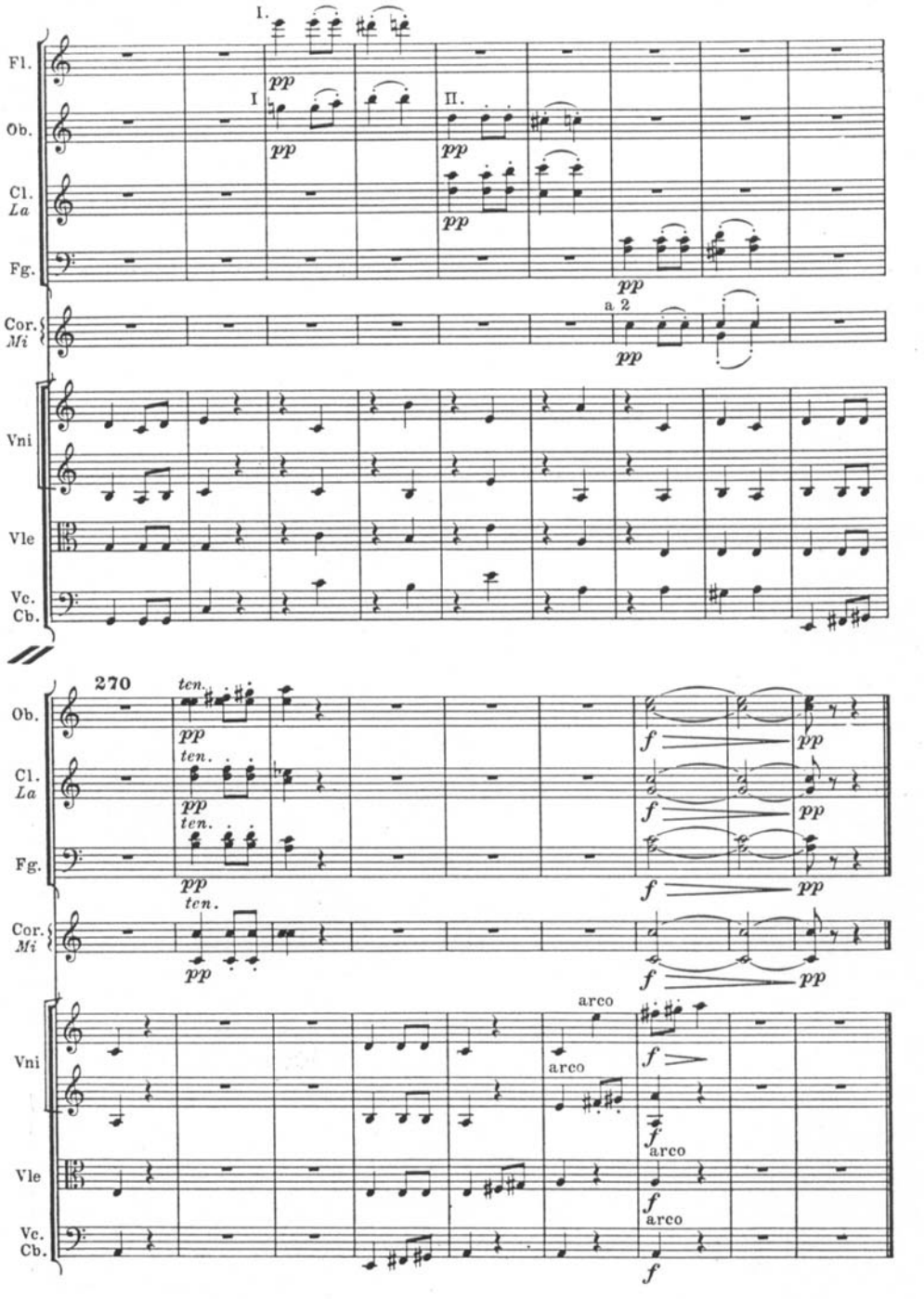
Ex. 13c B. Bartók : *Concertul pentru pian şi orchestră nr. 2* – debutul



Pentru ilustrarea acordurilor-lumină (cortină) corespondente, din debutul şi încheierea unei lucrări – un exemplu ce ca soluție depăşeşte cu mult epoca sa, îl constituie partea lentă a Simfoniei a VII-a de Beethoven. Cortina este înlocuită de această dată cu un efect de lumină fulgerătoare – aproape după modelul tehnicilor de film moderne:

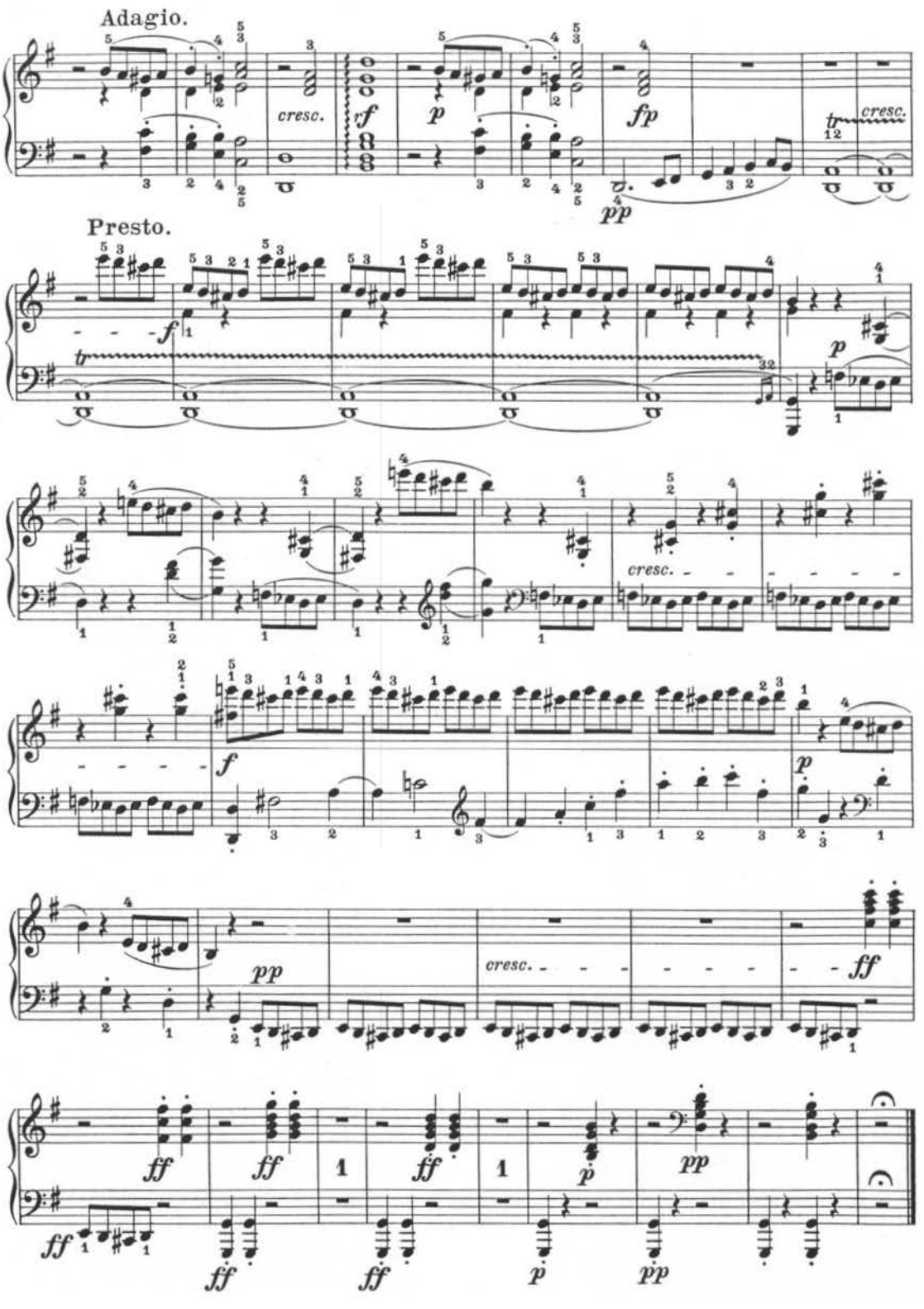
Ex. 14 L. van Beethoven : *Simfonia a VII-a* – debutul şi încheierea părții lente





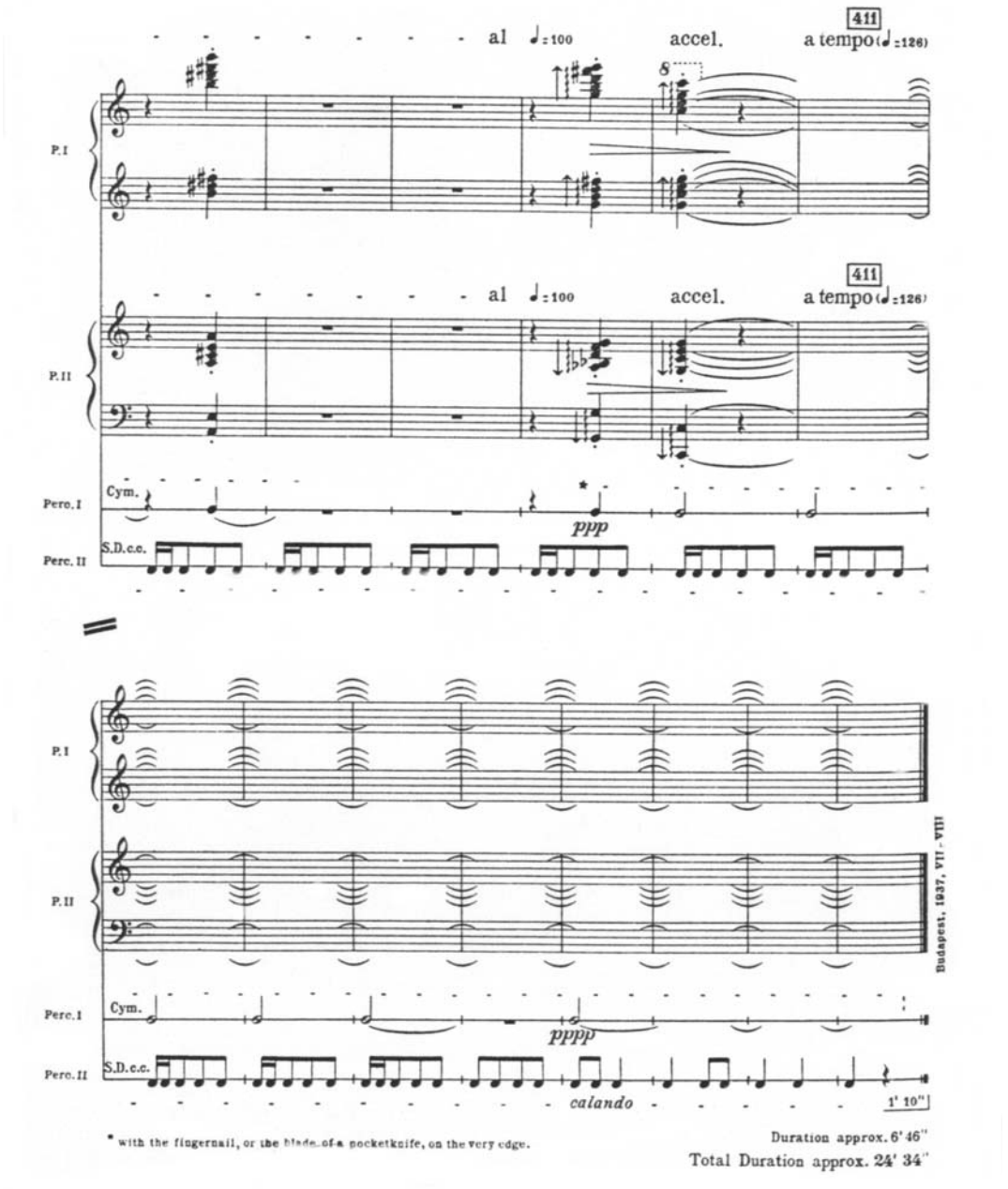
Nu este necesar să prezentăm aici separat soluția cunoscută de toată lumea a acordurilor de încheiere tip cortină. Ataşăm doar câteva exemple tip pentru soluțiile ce se abat de la rezolvările convenționale. Încheierea Sonatei pentru pian op. 31 nr. 1 de Beethoven constituie o modalitate interesantă de finalizare prin cortină a acțiunii muzicale: dinamica forte apoi piano a acordurilor finale, cu pauzele intercalate produc un efect deosebit asupra ascultătorului: cursivitatea mişcării parcă se împotmoleşte, pentru ca apoi dintr-o dată (liniştitor) să se încheie.

Ex. 15 L. van Beethoven : *Sonata pentru pian op. 31 nr. 1* - măsurile de încheiere



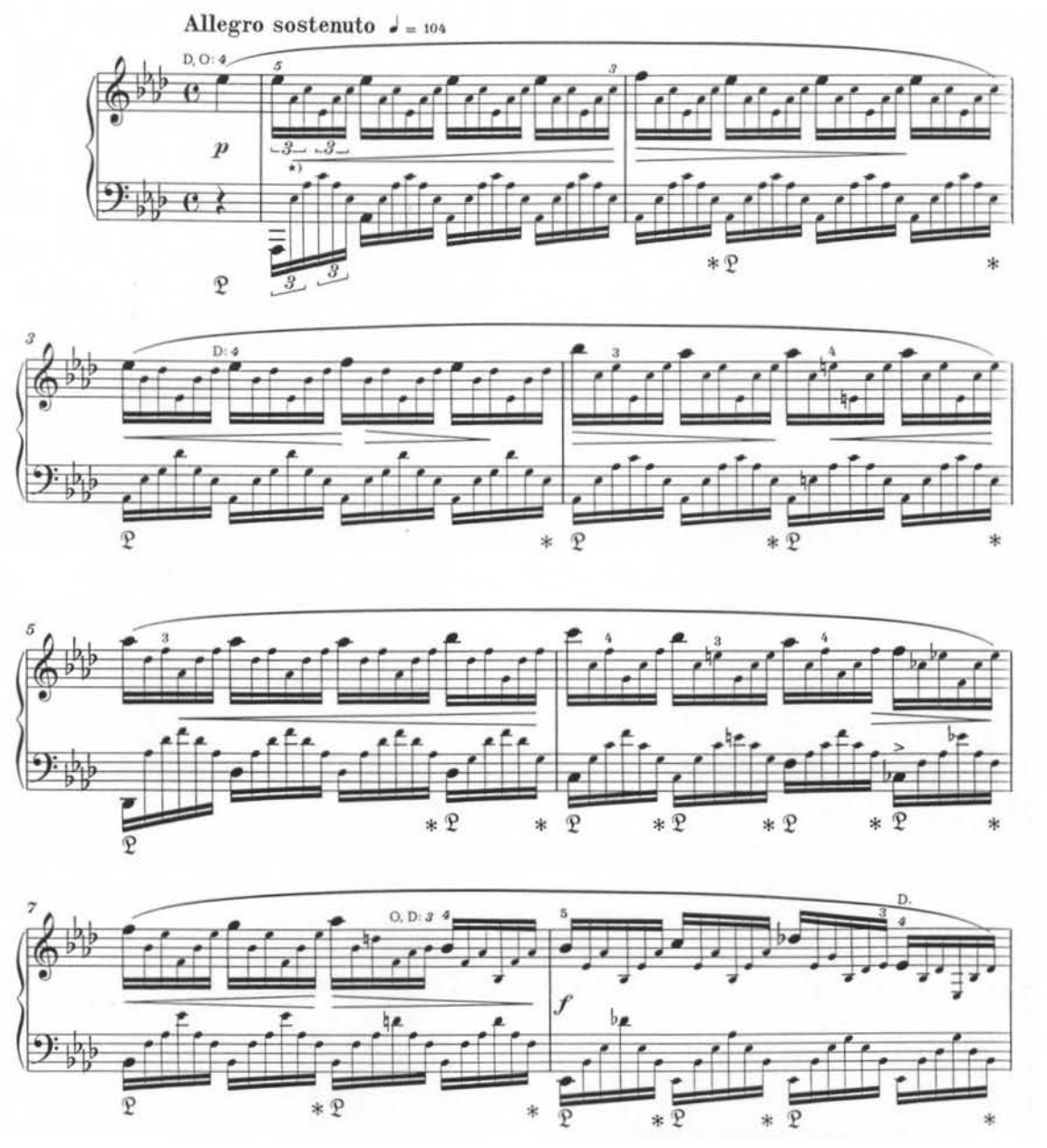
În muzica romantică s-a statornicit încheierea întreruptă, nesigură, ca un contrast față de încheierile triumfătoare. De multe ori, momentul încheierii nu este unanim, acordul care pare că încheie discursul muzical poate fi urmat de un nou avânt, uneori brusc (neașteptat) intervenind un acord – cortină. În muzica modernă nu rareori sunt folosite încheierile deschise: procesul muzical **se întrerupe**, de parcă ar fi tăiat. Lucrarea Sonata pentru două piane şi percuție de B. Bartók are o încheiere ciudată: în urma celor două acorduri de încheiere, succesiunea uşoară de paşi de dans a tobei mici pătrunde rapid parcă într-o dimensiune cosmică a imaginației.

Ex. 16 B. Bartók : ***Sonata pentru două piane şi percuție*** **– măsurile de încheiere**



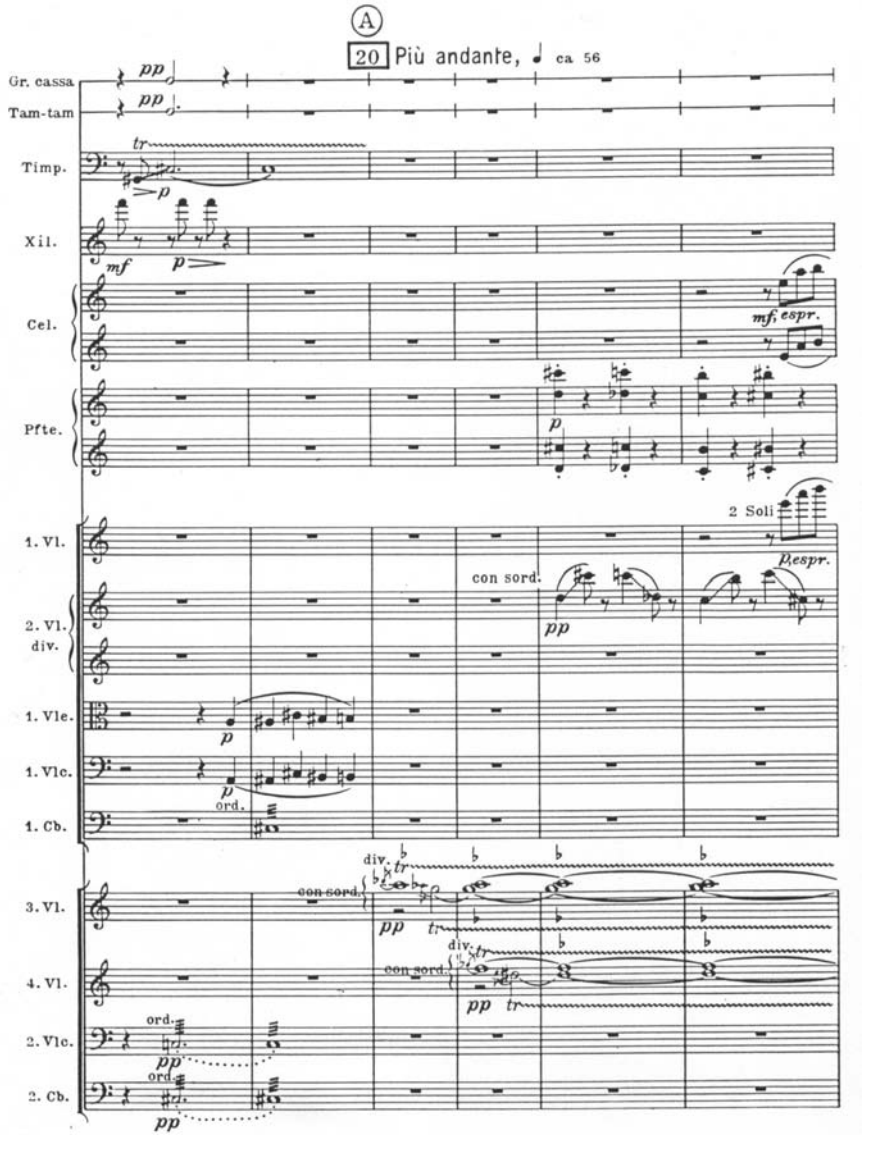
Sonoritatea de tul, tip cortină, a devenit deja în romantism un efect îndrăgit, însă muzica impresionistă şi muzica modernă au fost cele care au promovat-o ca o soluție tehnică general utilizată, şi acceptată. Studiul pentru pian op. 25 nr. 1, în La b major, denumit şi „Studiul de harpă" de F. Chopin este un exemplu caracteristic pentru utilizarea muzicală a cortinei de tul:

Ex. 17 F. Chopin : *Studiul pentru pian op. 25 nr. 1*, La b major - debutul



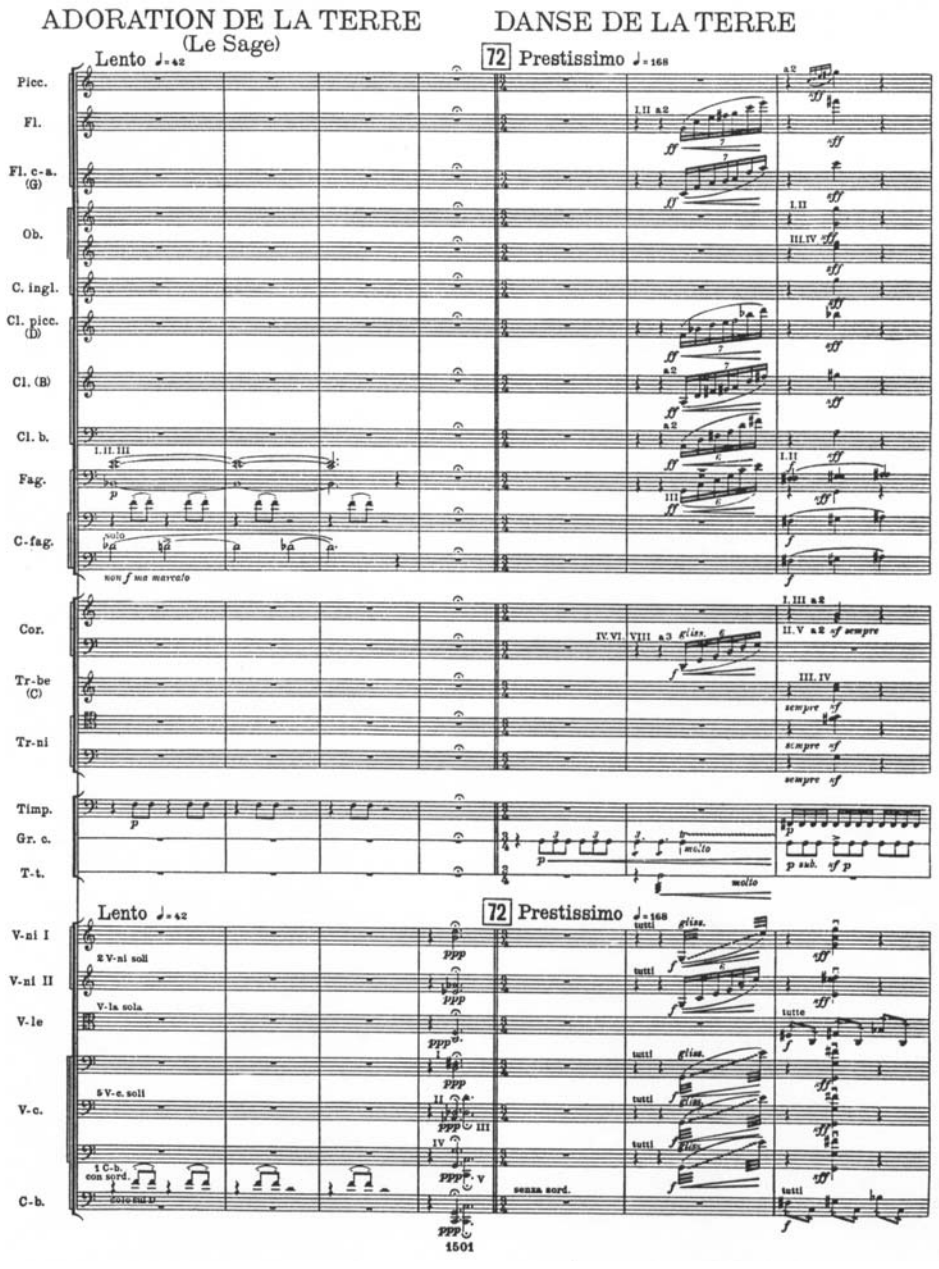
Franz Liszt în lucrarea sa pentru pian intitulată Fântânile arteziene Villa d'Este îmbracă linia melodică în cortina colorată de vapori a picăturilor de apă. Cortină sonoră asemănătoare apare şi în lucrarea lui Ravel intitulată Daphnis şi Chloé. Şi în lucrarea lui Bartók *Musik für Saiteninstrumente*, *Schlagzeug und Celesta*, apare un asemenea fundal de cortină voalat. În fiecare caz asemănător, acţiunea muzicală este estompată, îndepărtată de realitate, primind un caracter de amintire (a timpului trecut).

Ex. 18 B. Bartók : ***Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*****,** partea a III-a, episod



Stravinski în baletul Le sacre du printemps, în prima parte a lucrării, utilizează cu scopul separării lumii reale de lumea ireală cortina sonoră de tul, deopotrivă ca efect dramaturgic şi de culoare.

Ex. 19 Stravinski : *Le sacre du printemps*



Utilizarea diferitelor tipuri de cortină este importantă în primul rând din punct de vedere dramaturgic: delimitează universul scenei de locul pentru spectatori, respectiv realitatea acțiunii dramatice de universul fantezist, ca de vis. Rolul dramaturgic al cortinei este inseparabil de noțiunea decorativului, fiind parte organică a imaginii scenice. Tipurile de cortine muzicale prezintă o dualitate asemănătoare.

Dintre tipurile de cortine sonore, am evidențiat în acest capitol mai ales cele care au rol de delimitare din punct de vedere dramaturgic, tipurile care **deschid**, respectiv **închid** imaginea scenică.

PARTEA 6

SCENOGRAFIE SONORĂ

6.1 DECOR SONOR

În pictură, fundalul, **scenografia** primeşte un rol deosebit. Creația intitulată Mona Lisa a lui Leonardo da Vinci este admirată de posteritate până în zilele noastre nu numai din cauza portretului minunat, din cauza zâmbetului, dar şi din cauza **peisajului** splendid, fermecat în spatele portretului: decorul este proporțional cu elementul principal al picturii, **fața umană.** Muzica se află în imposibilitatea de a reda formele realității materiale, culorile ei, poate face referire la ele doar indirect. Muzica, prin intermediul mijloacelor sale specifice, poate schița, poate zugrăvi decorurile din fundalul acțiunii sonore, dar această scenografie nu îi este cu adevărat element esențial. Este mai degrabă FUNDAL. Elementele lui le putem descoperi doar începând de la muzica romantică – impresionistă, le putem cerceta şi studia în existența lor de sine stătătoare, în valoarea lor.

*

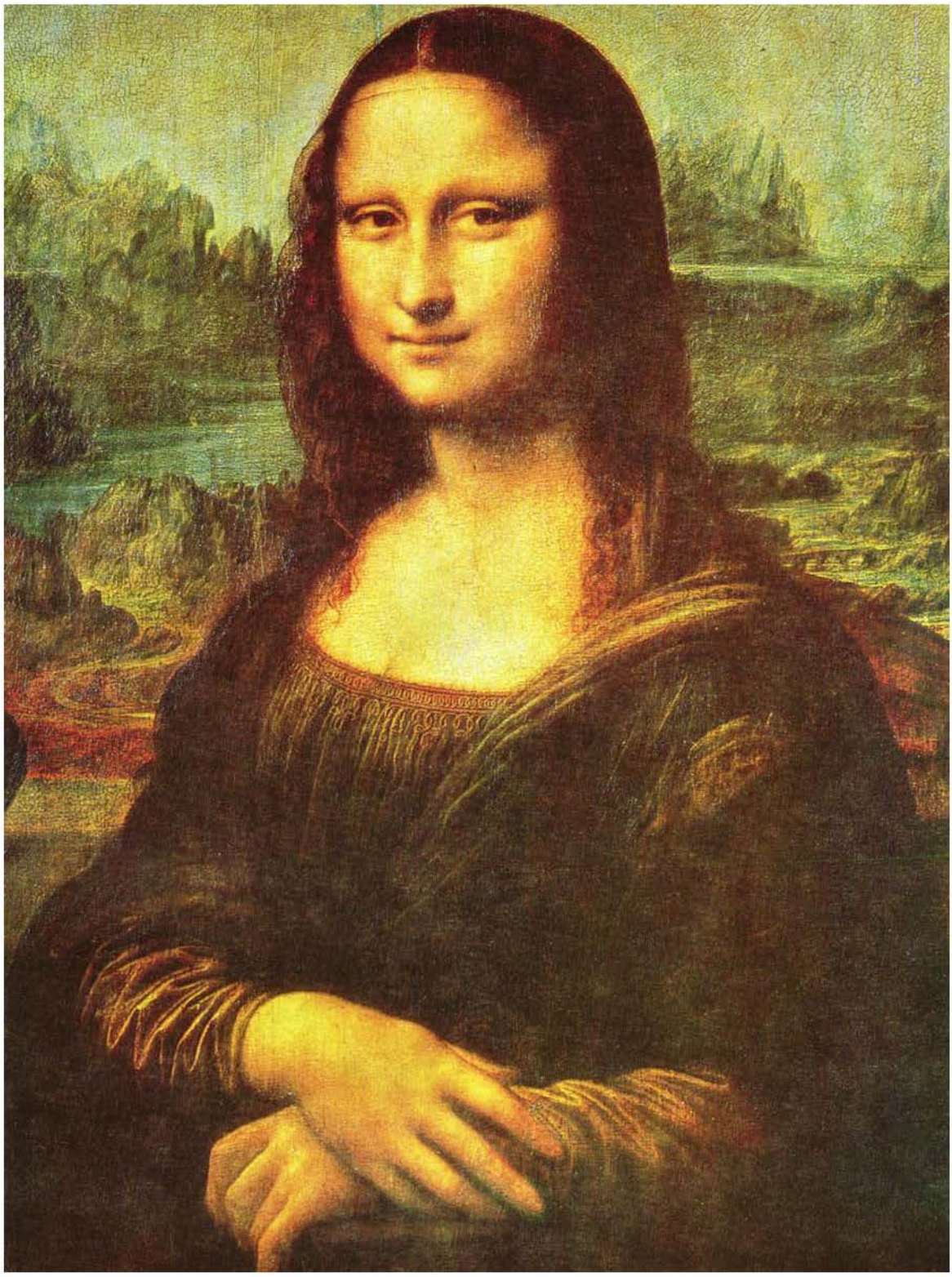
„Introducând în sistemul său concepția mişcării şi demonstrând însemnătatea şi autonomia luminii şi a imaginii virtuale, Leonardo a făcut din perspectivă ceva mai mult decât o ştiință empirică. A făcut din ea o parte a ştiinței. (...)

Leonardo a descoperit unitatea superioară a operei în bogăția şi integrarea armonioasă a senzațiilor. De unde rezultă o opoziție absolută între sentimentul spațiului şi al timpului. Pe de o parte, un spațiu imobil, rigid, prins parcă în razele unui proiector, şi care va genera scena teatrală clasică şi barocă; pe de altă parte, un spațiu variat străbătut de mai multe figuri decât ar putea discerne ochiul la o primă privire, atât de bogat încât numai o intuiție sigură ne poate da senzația întinderii şi armoniei sale incomensurabile, traductibilă nu în jocul unor scene izolate ci în legi ale proporției şi în jocuri de lumină.(...) Pe de o parte, lucrurile mentale care nu au trecut prin înțelegere sunt vane şi nu dau naştere nici unui adevăr care să nu fie dăunător, astfel încât criteriul suprem al operei de artă se află în matematică; pe de altă parte, pictura, care închide astfel într-o rețea reprezentări ce nu sunt cele ale lucrurilor inerte ci spectacolul viu al lumii, cuprinde toate formele naturii şi este infinit superioară literaturii, ale cărei cuvinte nu sunt universale precum formele. În ultimă analiză, Leonardo concepe pictura ca un limbaj universal care elimină accidentul pentru a materializa esențialul.” (Pierre Francastel, 1952)[37]

*

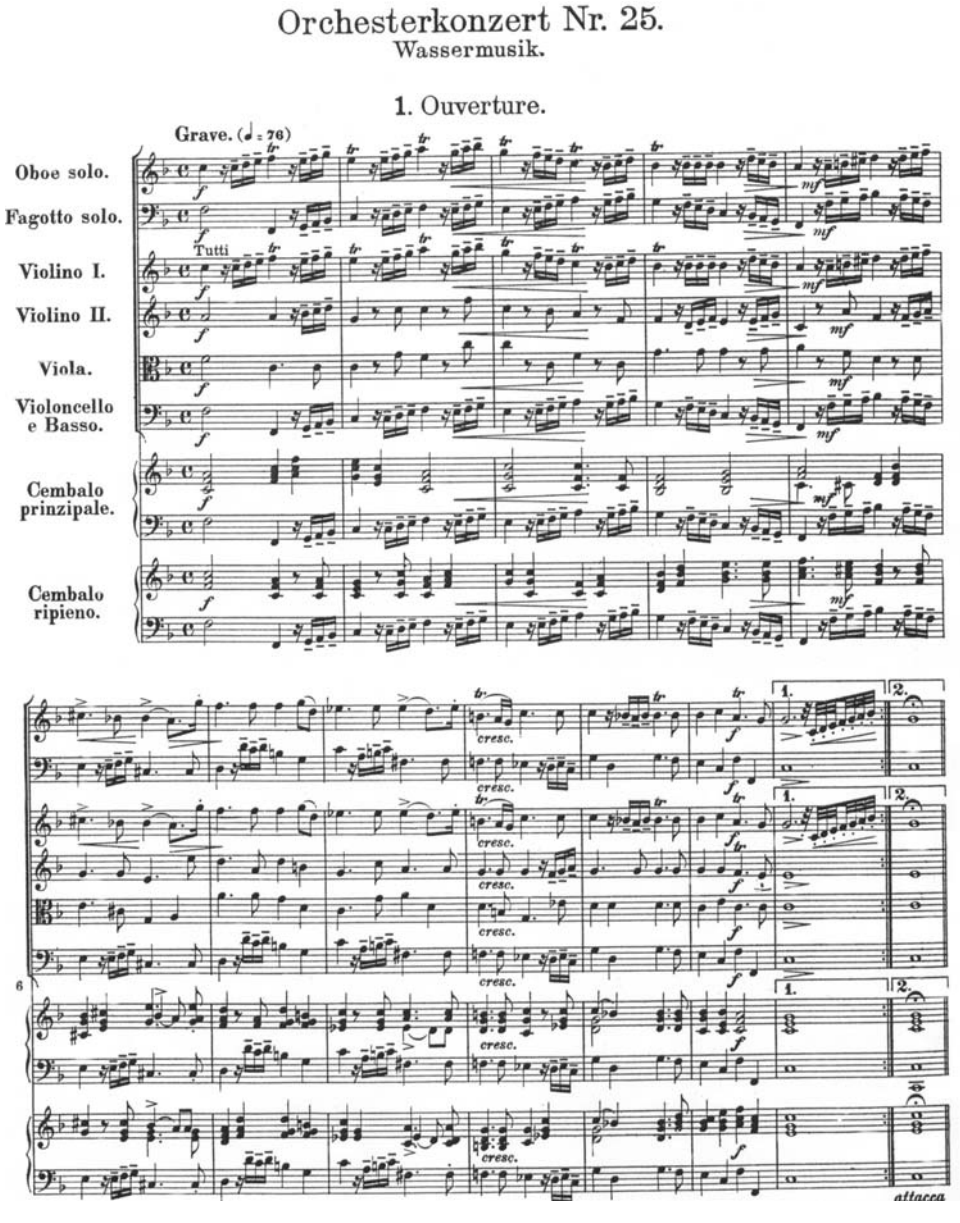
[37] ***, „Leonardo da Vinci – Album”, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978, p.19-20.

Ex. 1 Leonardo da Vinci : *Mona Lisa*



Muzica bisericească renascentistă s-a abținut încă distant de orice element teatral, pictural: spiritualiza muzica. Universul muzical al barocului deja accentuează elementele decorative; acțiunea muzicală, şi fundalul zugrăvit în dosul ei nu se despart însă, ci mai degrabă fuzionează strâns. Ghirlandele baroce ale vocilor, vrejii melodici, țesăturile sale contrapunctice întortocheate, zugrăvesc în imaginația auditorului şi decorurile scenice. Aceasta însă nu este încă adevărata scenografie sonoră, cel puțin nu în înțelesul pe care-l are în muzica romantică şi modernă. Muzica barocă foloseşte mai degrabă decorurile „oferite" de anturajul lucrării muzicale: sălile de palate, bisericile, şi **DECORURILE naturii** înconjurătoare. Nu este întâmplător gestul lui Haendel, când îşi situează orchestra în luntre, o plasează pe oglinda apei, unde sunetul nu întâlneşte nici un obstacol, se poate propaga rapid şi liber în mediu natural.

Ex. 2 Haendel : ***Muzica apelor***

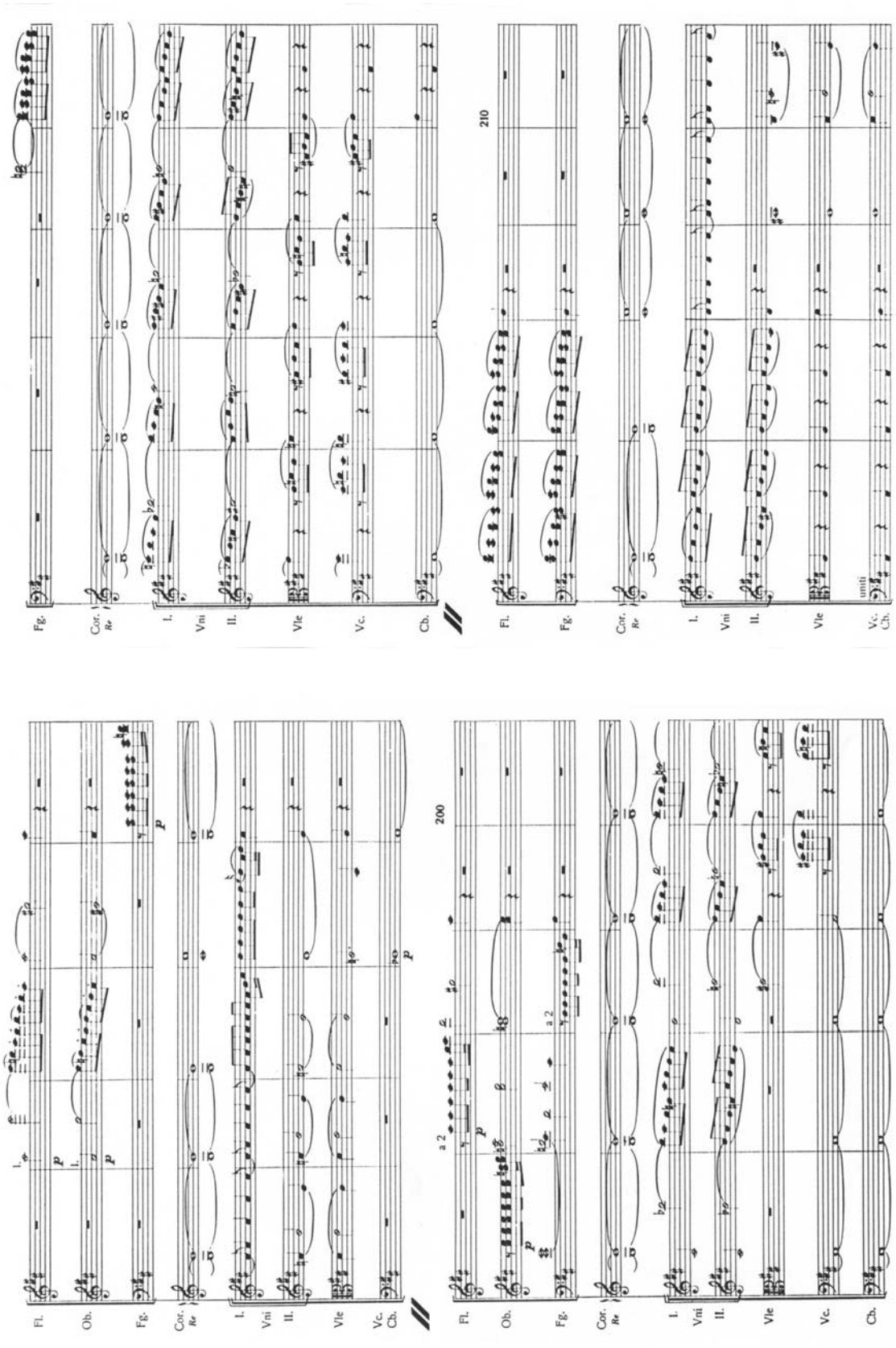


Idealului sonor **stereofonic** al muzicii baroce îi corespund clădirile mari, ample, respectiv spațiile naturale. În realitate, muzica barocă trăieşte doar în asemenea mediu. Universul sonor **mono** al muzicii romantice se retrage între decorurile aglomerate ale caselor burgheze, căutându-şi un mediu intim. Muzica modernă face din nou o deschidere spre decorurile lumii exterioare, spre mediul sălilor de spectacole imense, spre stadioane şi difuzoare ale piețelor publice orăşeneşti, dar în acelaşi timp păstrează şi decorurile asimilării intime a muzicii prin intermediul ascultării discurilor prin căşti: se realizează o sinteză între cei doi poli ai **mediului exterior** al muzicii. Epoca modernă a recunoscut faptul că nu este indiferent când şi unde sună muzica, descoperind efectul **feedback** al decorului exterior. Ceea ce muzica poate crea doar ca referire în scenografia sa internă, poate fi compensat din belşug de către mediul exterior. Înregistrările de film, imaginile proiectate în timpul ascultării muzicii oferă o scenografie perfectă, un fond de decor în preajma interpretării oricărei lucrări muzicale. Poate fi îndelung analizată măsura în care imaginile proiectate, înregistrările de film ajută sau împiedică înțelegerea muzicii. Practica secolului XX întăreşte mai degrabă convingerea că **muzica** este cea care **adânceşte** înțelegerea, acceptarea spectacolului (al imaginilor lumii vizuale). În direcție opusă efectul slăbeşte, şi mai mult decât atât, mai degrabă strică, decât este în folosul muzicii. Din acest motiv, decorurile **exterioare**, **anexate** muzicii pot fi şi trebuie utilizate doar cu măsură.

Ex. 3 Imagini de concerte din stadioane

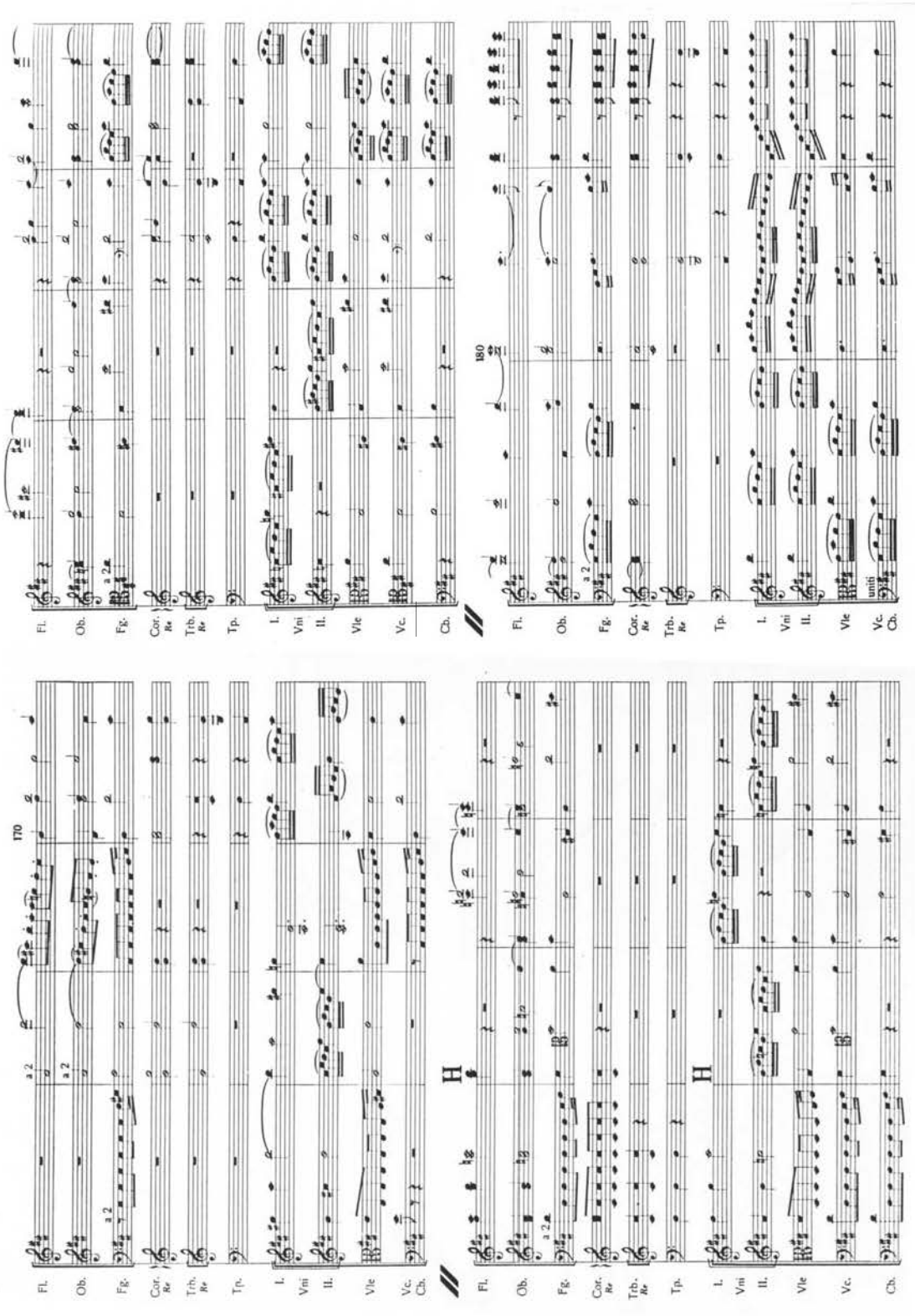
Muzica are scenografia sa **internă** specifică, anturajul decorului său, dar acestea pot fi urmărite în cadrul dezvoltării muzicii doar începând din secolul al 18-lea. În muzica clasică începe să se contureze acel efect de orchestrație care prin intermediul pianului poate fi numit FOND DE PEDALĂ (ceea ce începe să se răspândească de asemenea începând de la mijlocul secolului al 18-lea). Procesul dramatic ce se desfăşoară la orchestra de coarde este cuprins într-o unitate omogenă de către acordurile ținute sub formă de note lungi de către suflătorii de lemn şi / sau suflătorii de alamă, asigurându-i un fond sonor scenografic. Aceste sunete ținute (adesea doar un singur sunet de corni), sau acorduri, răsună întotdeauna în momente cheie ale acțiunii dramatice: ele **primesc FUNCȚIE dramaturgică.** Pedala apăsată în timpul interpretării la pian primeşte de asemenea funcție artistică doar atunci când apare într-un loc motivat din punct de vedere dramaturgic. În arta pianistică apar în secolul al 19-lea partiturile ce notează cu minuțiozitate jocul de pedală, însă în muzica simfonică ea demonstra deja o întreagă serie de tehnici perfecționate de o sută de ani. Citățm din Simfonia în Re major („Pragheza”), K.V. 504 fragmentul de retranziție spre repriza formei de sonată din partea a I-a, pentru a ilustra felul în care intervalele de octavă prelung ținute de cei doi corni cuprind într-o unitate dialogul agitat al vocilor, asigurând un decor de fond:

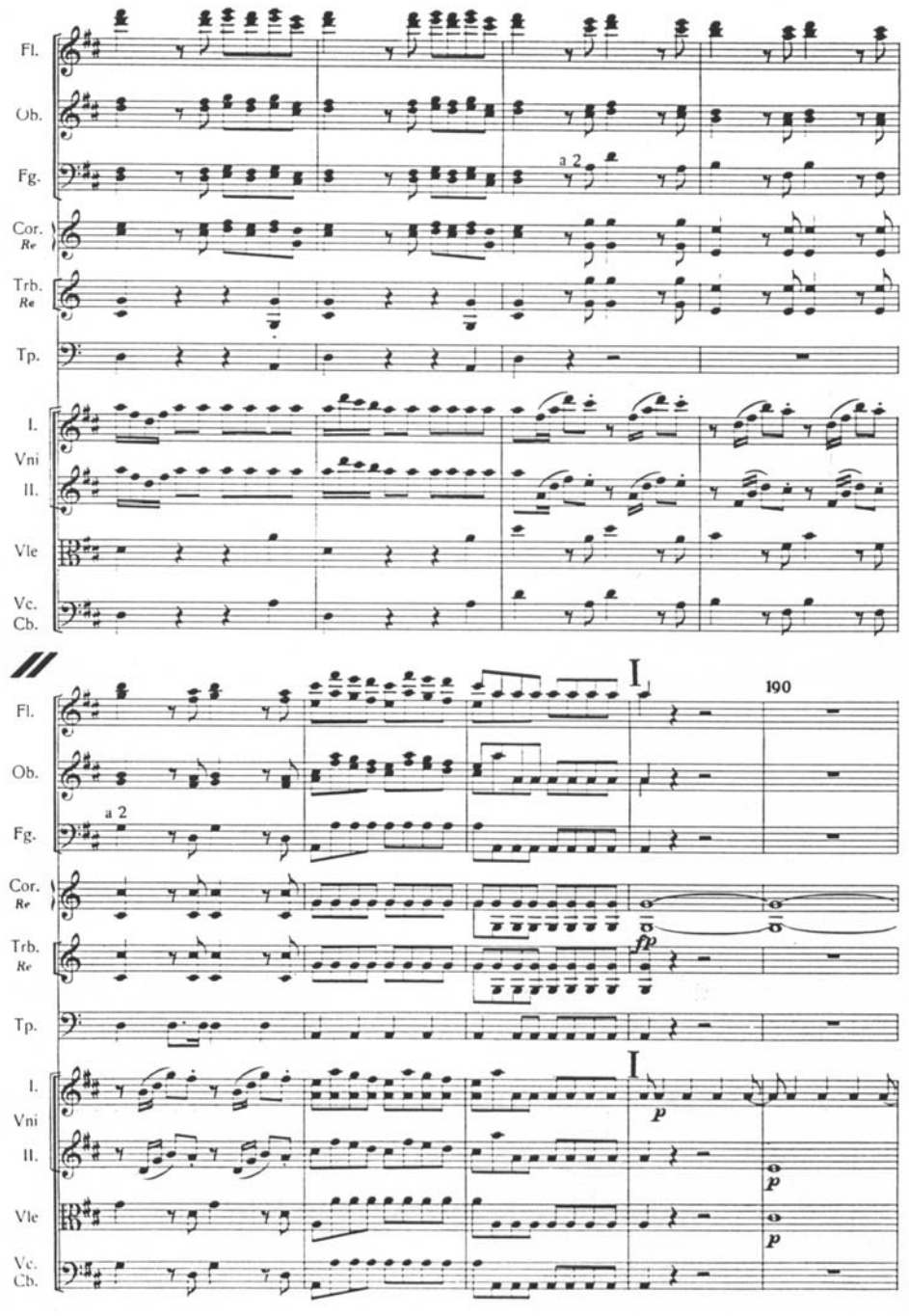
Ex. 3a W.A. Mozart : *Simfonia în Re major („Pragheza”)*, K.V. 504, p. I, m. 191-210.



Compozitorul poate contura în dosul acțiunii dramaturgice nu doar o cortină **monocromă**. El poate evidenția fondul scenic şi prin **decor armonic** şlefuit:

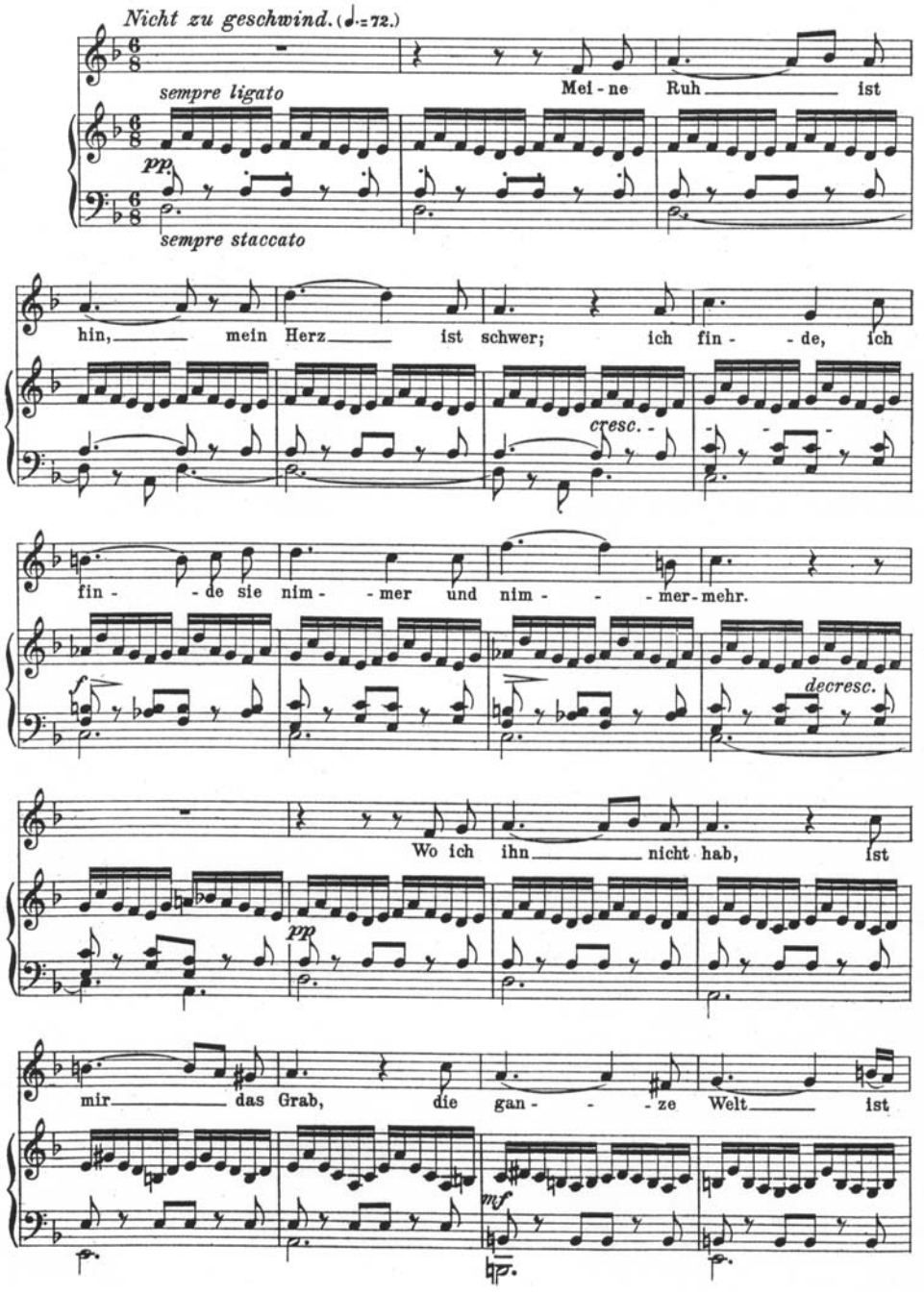
Ex. 3b W.A. Mozart : *Simfonia în Re major („Pragheza”)*, K.V. 504, p. I, m. 172-190.





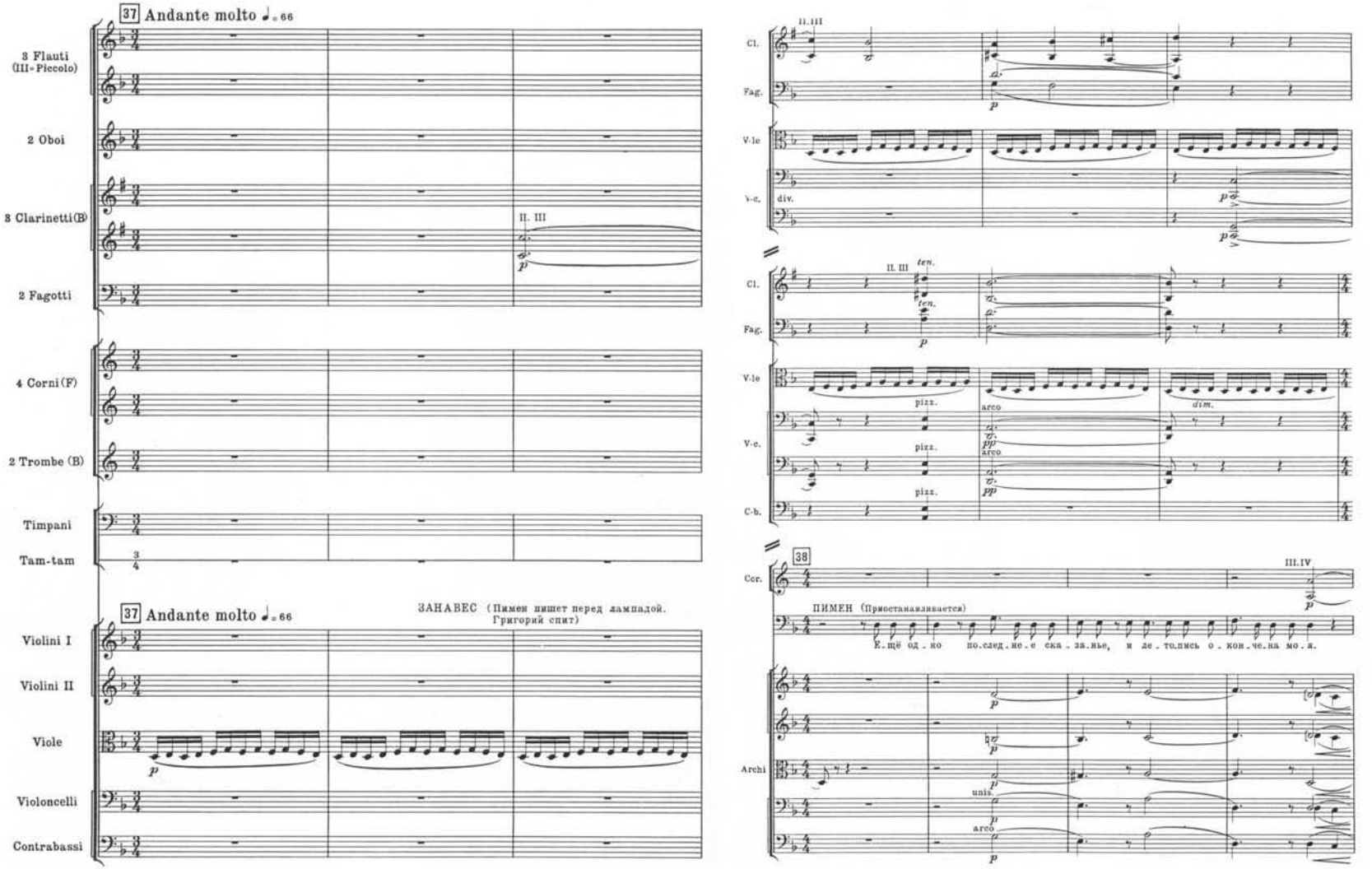
Acompaniamentul unei linii melodice cântate solo – fie lied sau arie de operă – devine frecvent decor de fond, depăşind cu mult caracterul său de susţinere acordică. Fondul muzical al liedului Margareta la vârtelniță de Franz Schubert îl constituie **zgomotul de rotație al vârtelniței**, compozitorul evocând parcă cu exactitate obiectivă elementele cadrului de decor ce se desfăşoară în fundalul acțiunii:

Ex. 4 Franz Schubert : *Grätchen am Spinnrade*, lied, op. 2, fragment


Nicht zu geschwind. (♩.=72.)
sempre ligato
Mei - ne Ruh ist
pp
sempre staccato
hin, mein Herz ist schwer; ich fin - de, ich
cresc.
fin - de sie nim - mer und nim - mer - mehr.
decresc.
Wo ich ihn nicht hab, ist
pp
mir das Grab, die gan - ze Welt ist
mf

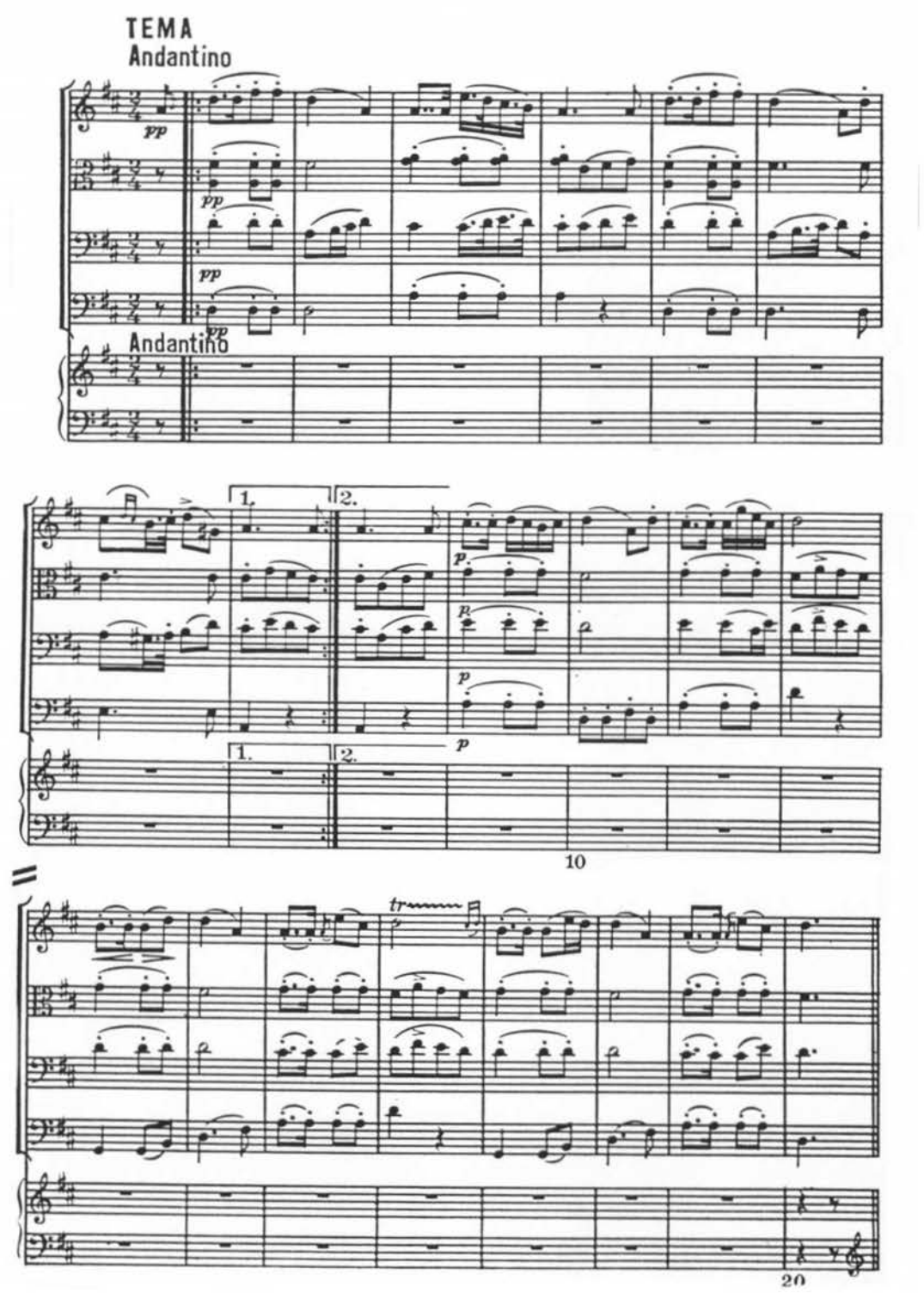
Musorgski trezeşte la viaţă în muzica lui, cu o deosebită genialitate creatoare şi anturajul scenic. Aria lui Pimen din opera sa intitulată Boris Godunov este însoţită până la sfârşit de fondul aproape de o realitate obiectivă a flăcării de lumânare, ce abia pâlpâie şi luminează foarte slab celula călugărului care-şi deapănă amintirile pe paginile codexului:

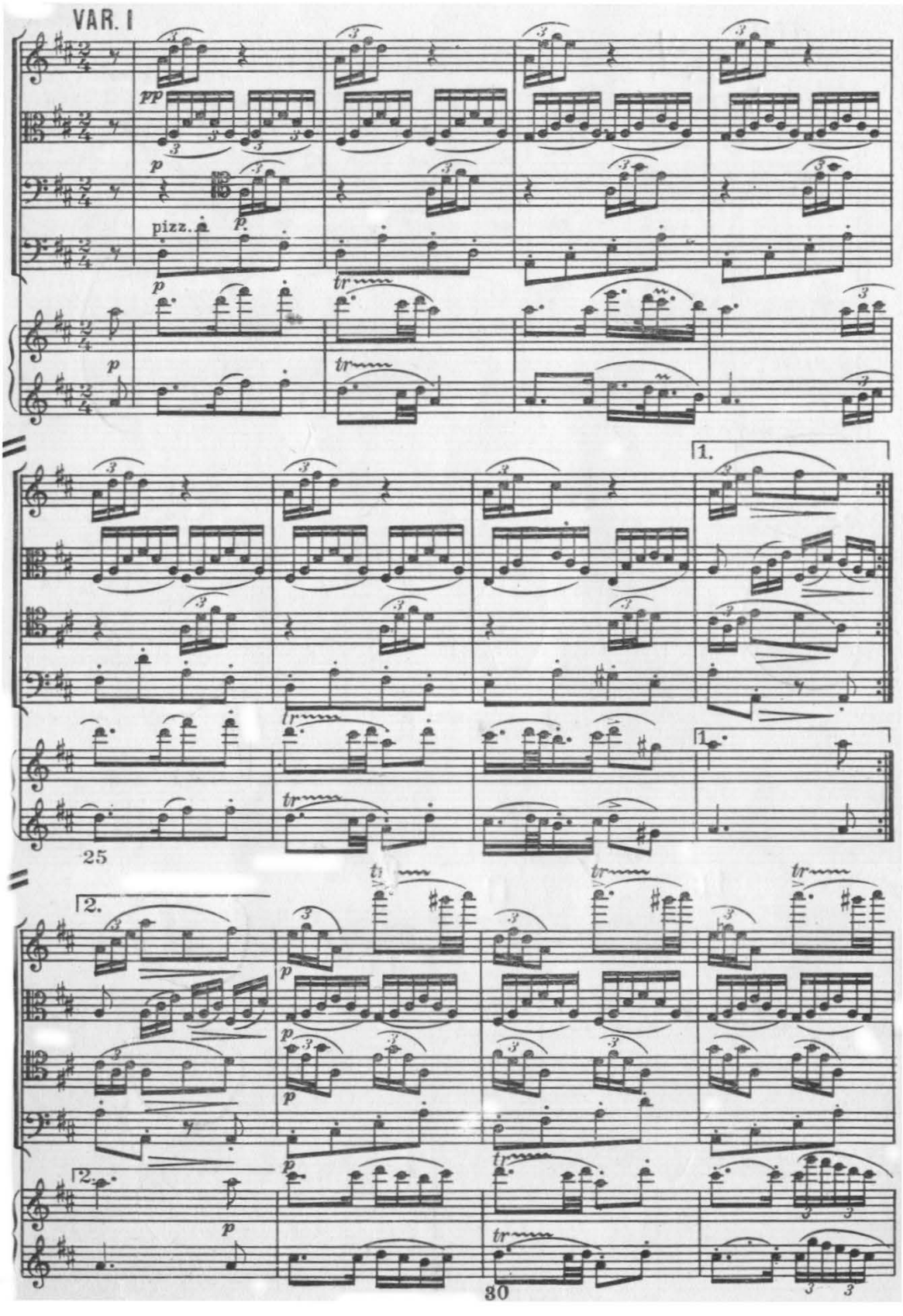
Ex. 5 Musorgski : *Boris Godunov*, *Aria lui Pimen* – actul I, fragment



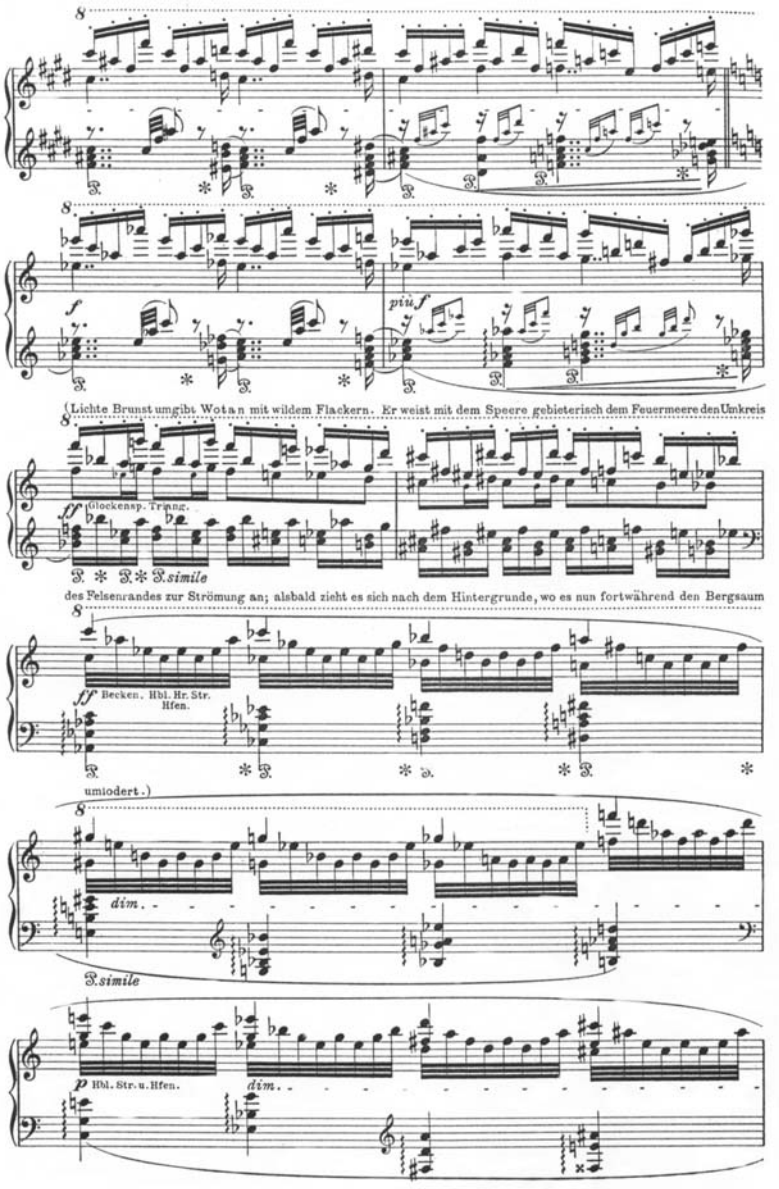
Prin evidențierea câte unui element de decor, însuşi fundalul primeşte funcție dramaturgică, ca element central ajutând la desfăşurarea acțiunii dramatice. Vezi astfel la Schubert, murmurul pârâului, motivul saltului păstrăvului, jocul flăcărilor încinse, lumina lor, în opera *Walkiria* de Wagner, sau scânteierea sclipitoare a focului nocturn în baletul *El amor brujo* de Manuel de Falla:

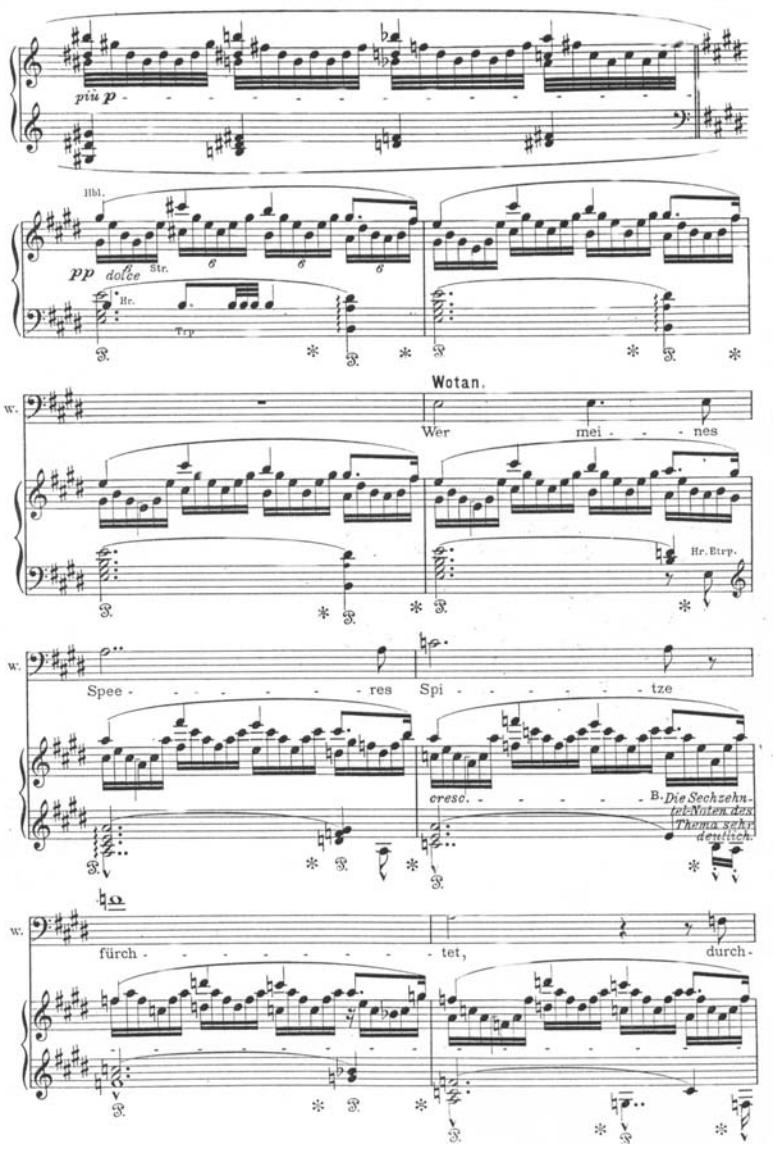
Ex. 6a Schubert : *Cvintetul Die Forelle*, La major, D. 667, începutul părții a IV-a



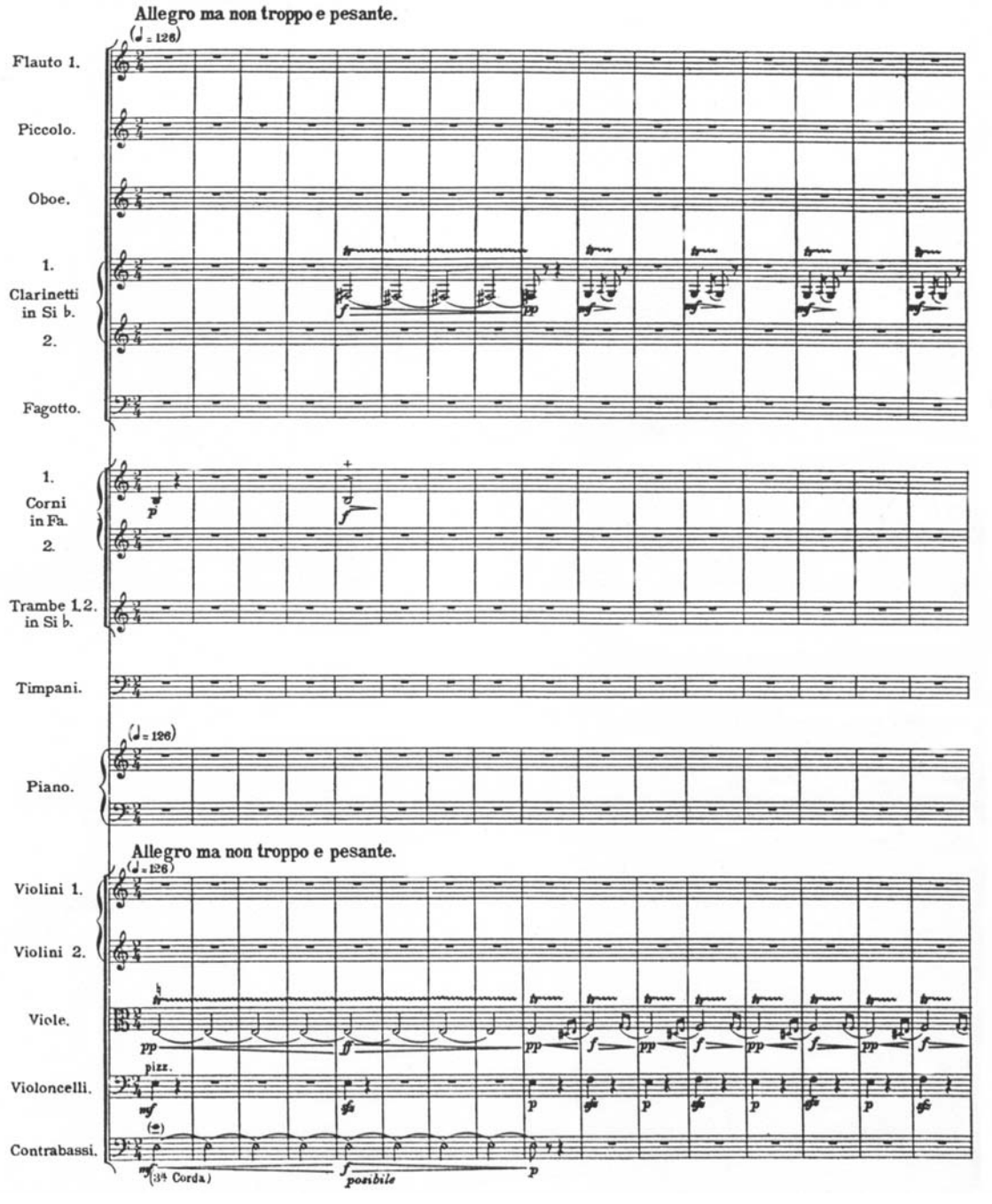

VAR. I
pizz.
1.
2.
25
30

Ex. 6b Richard Wagner : *Walkiria* – actul III, scena 3 *„Vraja focului”*


piu f
(Lichte Brunst umgibt Wotan mit wildem Flackern. Er weist mit dem Speere gebieterisch dem Feuermeere den Umkreis
(Glockensp. Triang.
simile
des Felsenrandes zur Strömung an; alsbald zieht es sich nach dem Hintergrunde, wo es nun fortwährend den Bergsaum
Becken. Hbl. Hr. Str. Hfen.
umiodert.)
dim.
simile
Hbl. Str. u. Hfen.
dim.


piu p
Hbl.
pp dolce
Str.
Hr.
Trp.
Wotan.
Wer mei - - - nes
Hr. Btrp.
Spee - - - - - - - res Spi - - - - - - - tze
cresc.
B. Die Sechzehntel-Noten das Thema sehr deutlich.
fürch - - - - - - - tet, durch -

Ex. 6c Manuel de Falla : ***El amor Brujo, Danza ritual del Fuego***



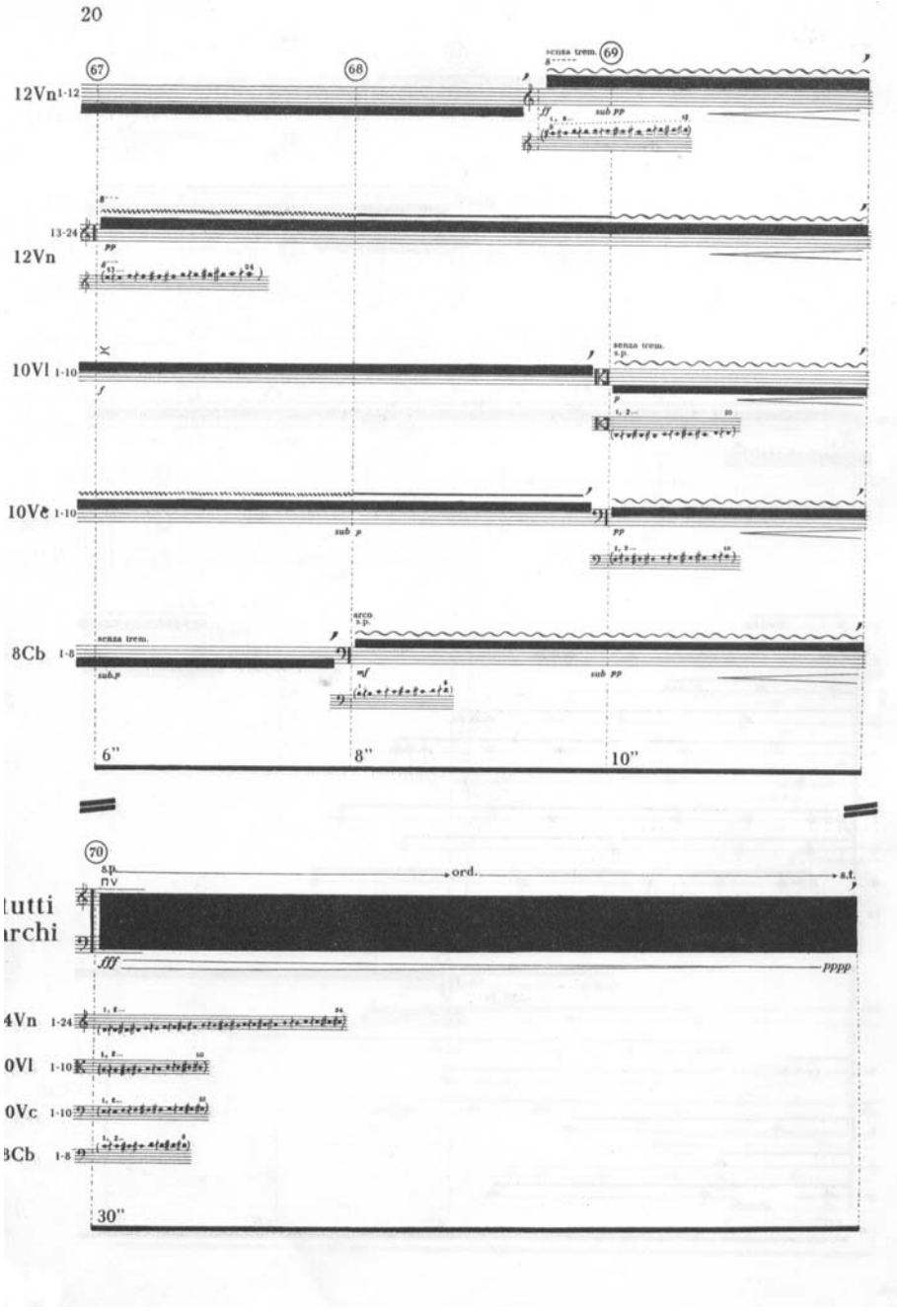
Citatul de Wagner anunță acea tendință care a luat naştere în muzică sub diverse forme începând de la muzica romantică, trecând prin muzica modernă a secolului 20 şi ajungând până în zilele noastre: **decorul de fond devine mai accentuat** decât însăşi acțiunea dramatică a muzicii. **În muzica concretă** zgomotele de fond, „decorul", devin funcționale. Tematica muzicii (respectiv subiectul ei) ajunge pe planul al doilea sau dispare cu desăvârşire. Predicatul (respectiv acțiunea), deşi rămâne în ritmul mişcărilor (de multe ori într-un conglomerat haotic, nedisciplinat), dar ceea ce

este cu adevărat important o constituie dramaturgia **zgomotelor de fond** (scârțâitul uşii, zgomotul cheilor, claxonul maşinilor, zgomotul cioburilor de sticlă căzute la pământ, etc.). Adesea şi curentele picturale non – figurative fac ca scenografia de fundal să fie funcțională, şi dramaturgia ei determinativă.

Ex. 7 Wassily Kandinsky : ***Träumerische Improvisation***

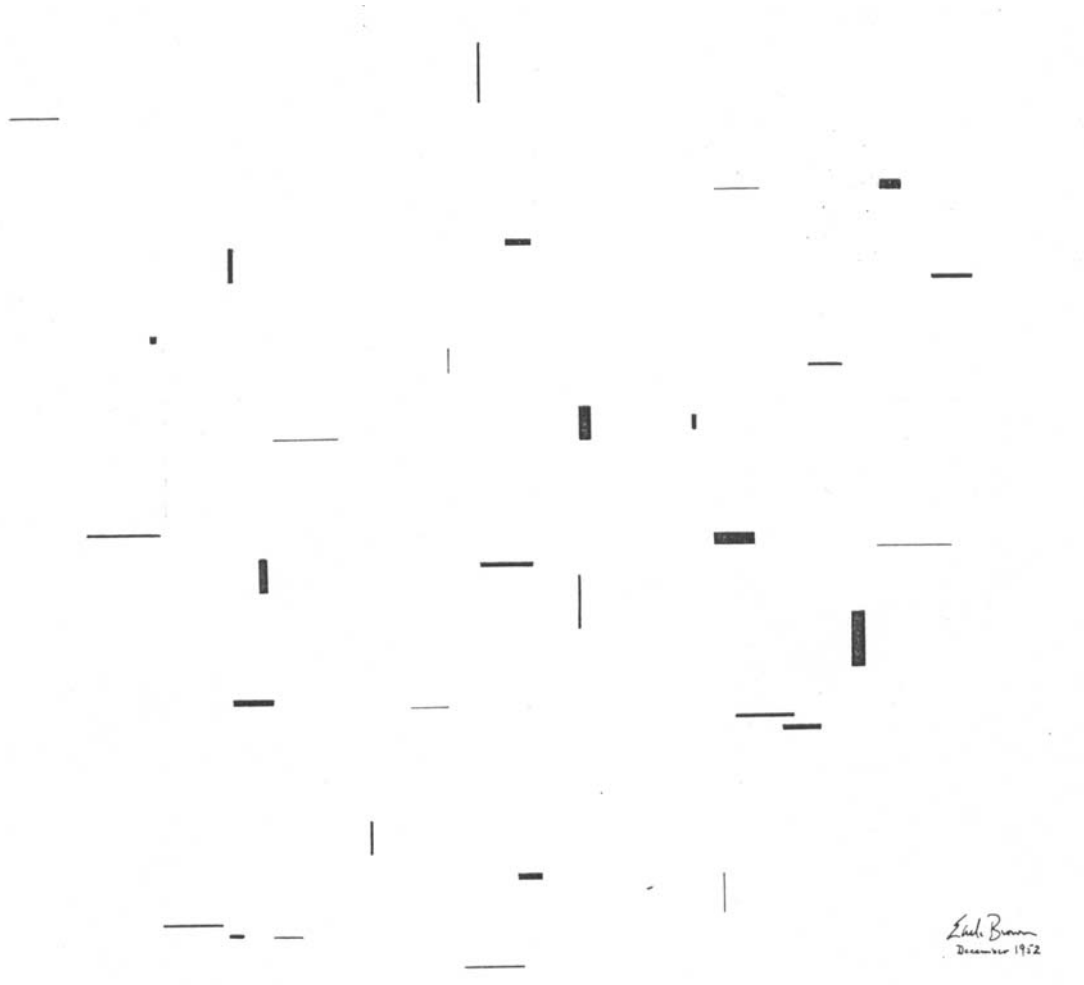
Penderecki în studiul său pentru oechestră de coarde intitulat Threnody, compus **în amintirea victimelor de la Hiroşima**, transpune în muzică elementele imaginii tragediei născute în urma distrugerii provocate de bomba atomică. Acordul de încheiere al lucrării este un singur CLUSTER larg, ce include în sine ambitusul întregii orchestre de coarde, în forma sa vizuală fiind o bandă lată neagră.

Ex. 8 Krzysztof Penderecki : ***Threnody for 52 stringed instruments. To the victims of Hiroshima***

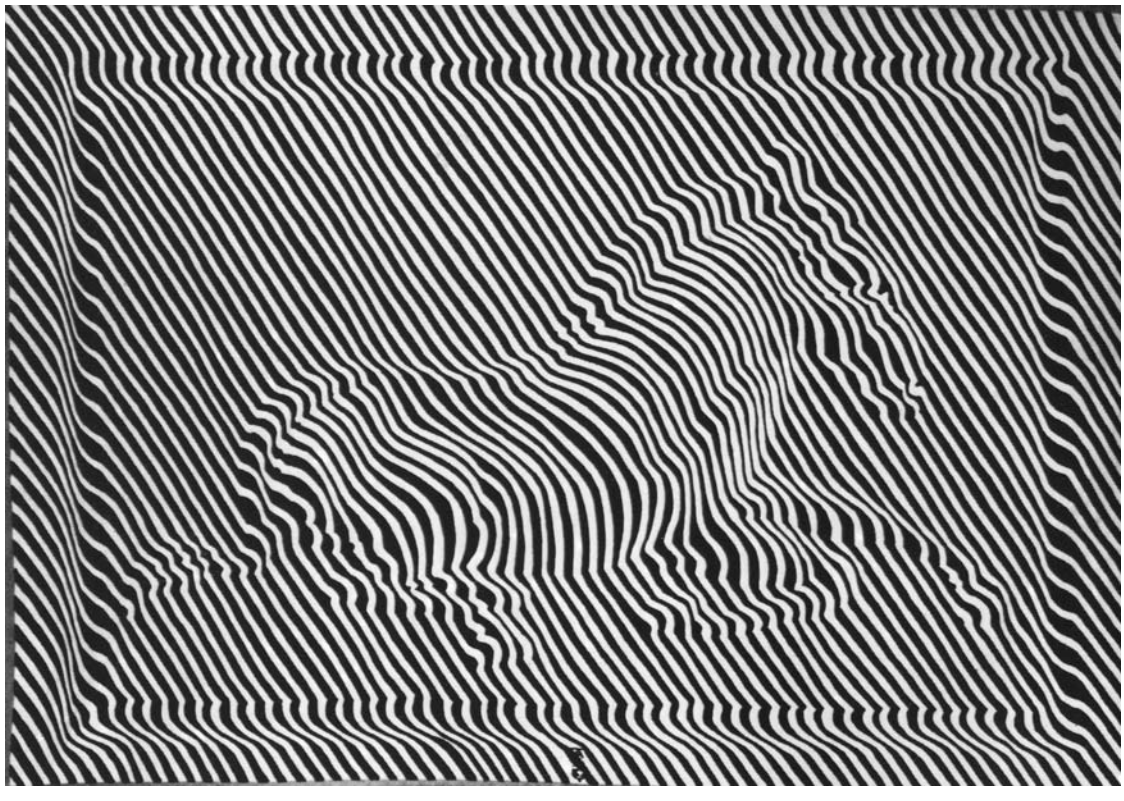


Prin prezentarea exemplelor anterioare am cuprins într-un sistem **câteva elemente de bază** ale rezolvărilor scenografice muzicale. Dintre multiplele posibilități prezentăm în încheiere tipul realizat cu ajutorul **tehnicii de relief**. Fundalul constituie un material neutru din care pot fi reliefate sau în care pot fi adâncite forme figurative sau nonfigurative. În muzică acest fundal scenic este însăşi LINIŞTEA, din care „iese" sau în care „se retrage" tema muzicală sau efectul sonor, respectiv: MODELAREA LINIŞTEI muzicale.

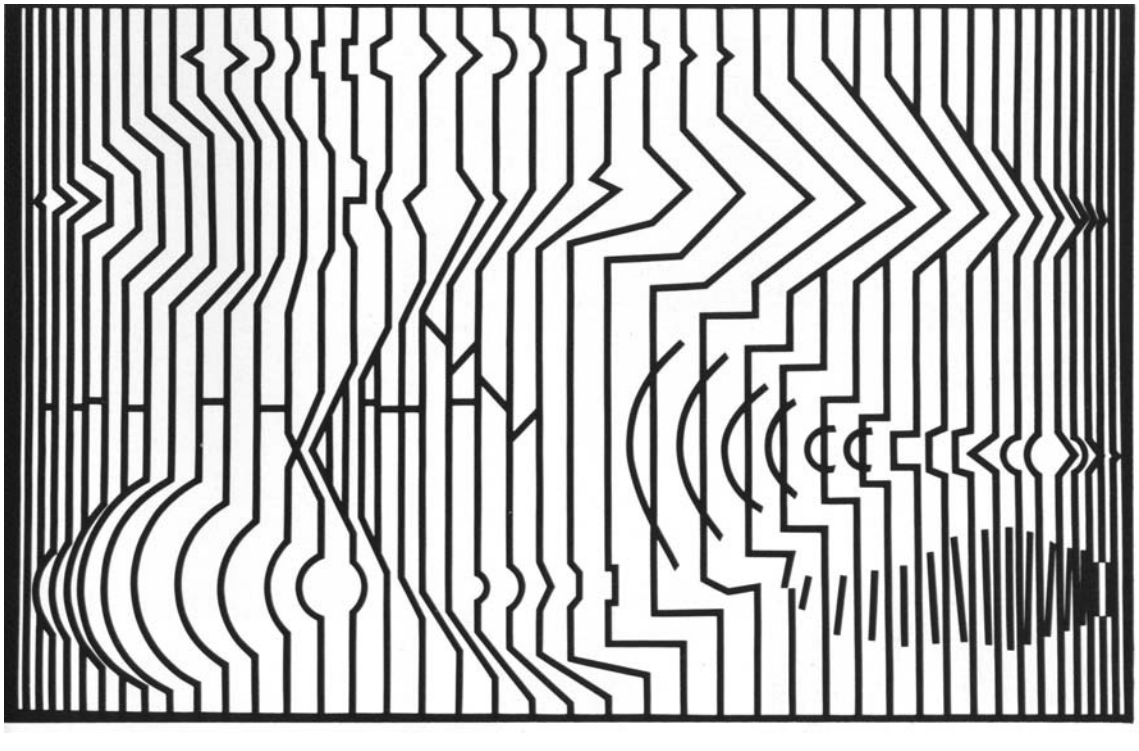
Ex. 9a E. Brown : ***December 1952***



Ex. 9b Vasarely : *Zebra*



Ex. 9c Vasarely : *Sophia*



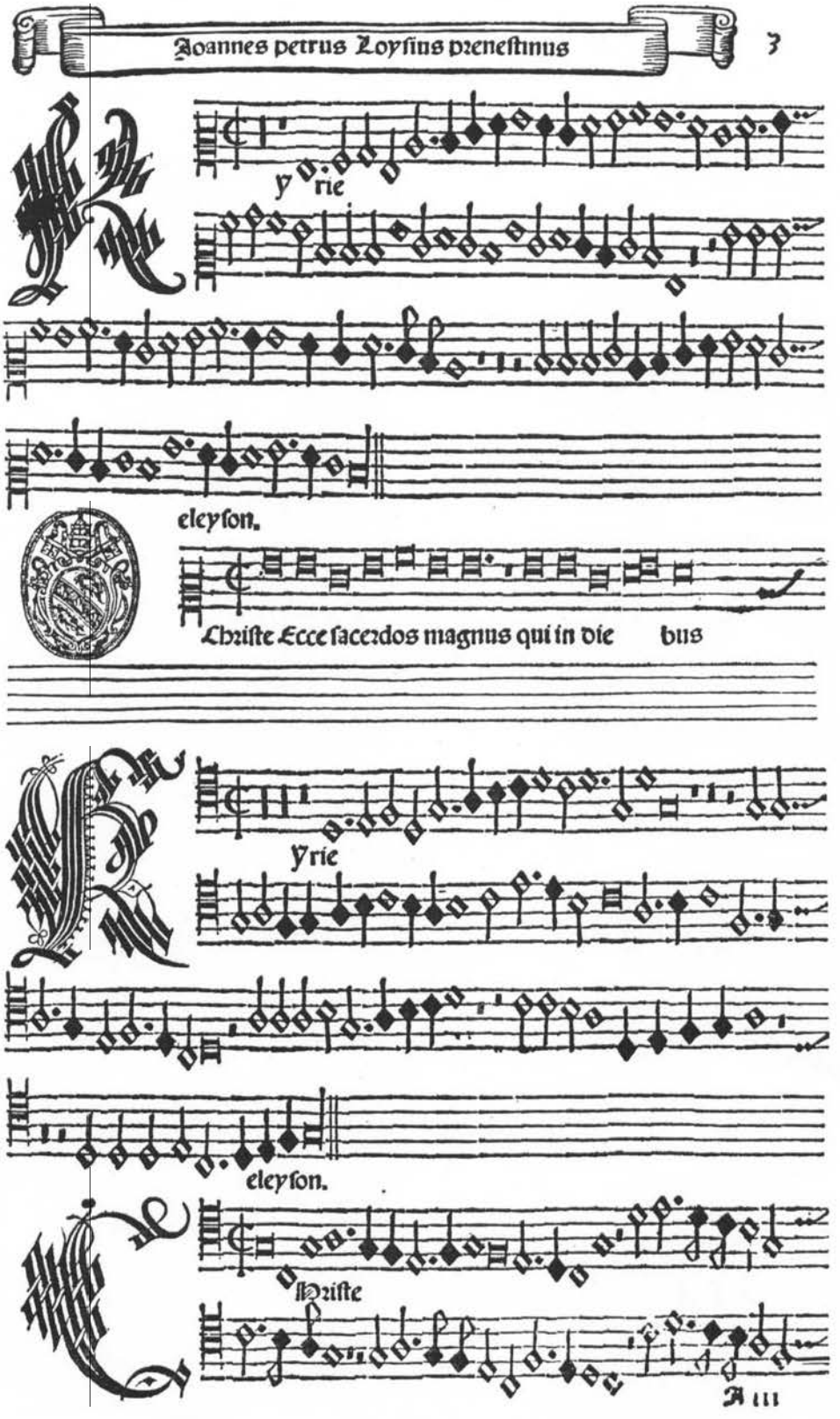
6.2 ECLERAJ SONOR

Timp de secole întregi muzica cultă europeană a trăit cu contrastul **lumină – întuneric**. Dualitatea alb – negru este reflectată în egală măsură de notația muzicală, şi de coloritul clapelor instrumentelor cu claviatură: **negru** – alb, sau mai târziu **alb** – negru.

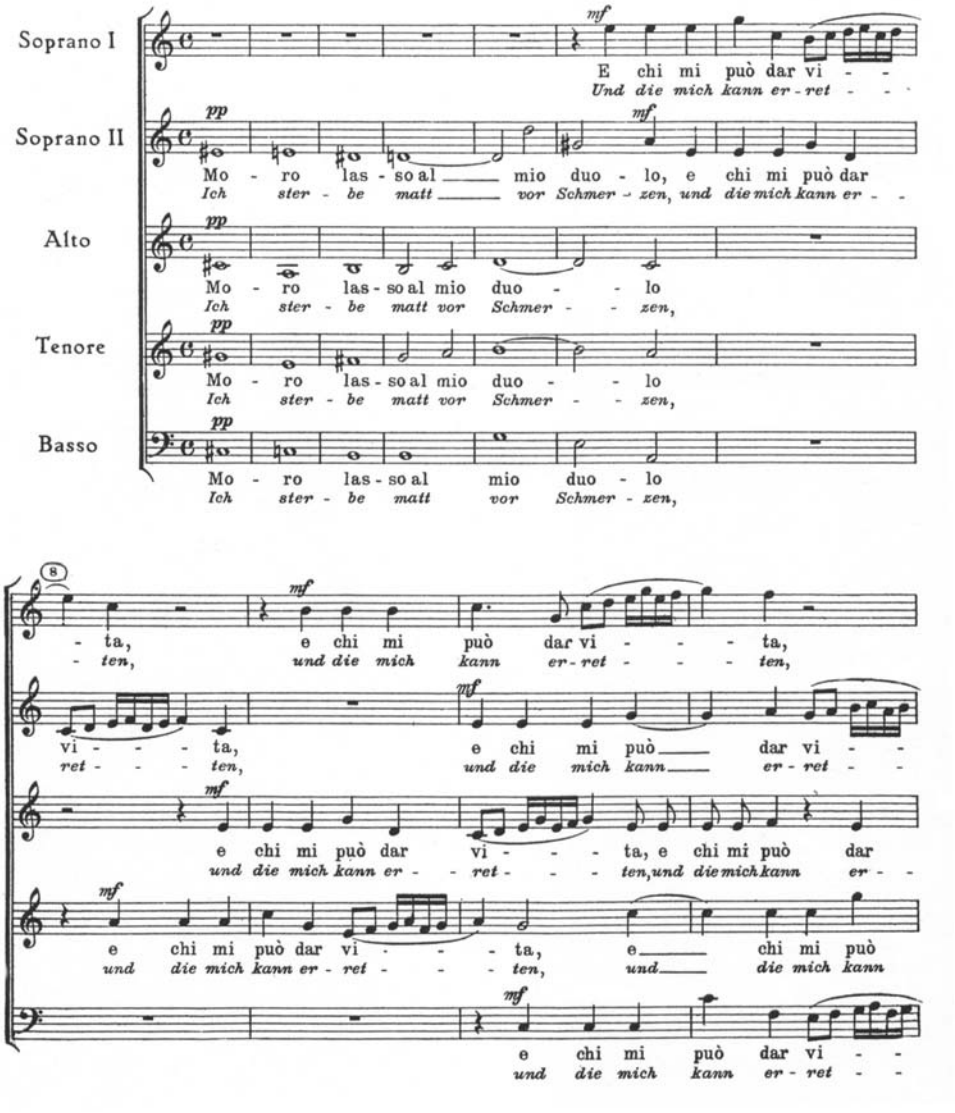
Acordul major a fost perceput de către gândirea generală muzicală ca fiind radiant de lumină, în schimb acordul minor ca fiind umbra luminii. De asemenea, alternanței gamelor majore şi minore îi este caracteristică evidențierea dualității lumină – întuneric decât posibilitățile de interpretare prin asocierile de poli – antipoli cu încărcătură emoțională: puternic – slab, bucurie – tristețe, extravertire – introspecție. Muzica bisericească a Renaşterii clădeşte mai cu seamă pe **efectele de lumină**, dar muzica barocă creează deja un echilibru între lumină şi umbră. Muzica rococo şi în special muzica romantismului, prin bogăția lor armonică trece la muzica **colorată**, care caută deja efecte sonore corespunzătoare pentru fiecare nuanță a gamei culorilor. Madrigalele cromatice ale secolului al 16-lea îşi datorează plăsmuirea şi acestei căutări coloristice spectrale, acestei descoperiri. Gesualdo, sau reprezentanții literaturii madrigalului cromatic englez (şi dintre ei în primul rând Thomas Weelkes) anticipează deja cromatismul, universul sonor (coloristic) al secolului al 19-lea, ca o reacție față de diatonismul exclusiv. Să privim în paralel debuturile unor lucrări a doi reprezentanți italieni ai epocii: universul de efecte de lumină albă şi colorată al lui Palestrina şi Gesualdo. Evident, aici intră în „contradicție" două ideologii: sfera pur spirituală şi cea pasionată sentimentală, însă acesteia din urmă îi datorăm crearea coloristicii muzicale.

Ex. 10 Clavecin – sfârşitul secolului al 17-lea

Ex. 10a Palestrina : ***Ioannes petrus Loysius prenestinus***



Ex. 10b Gesualdo : *Moro lasso* - madrigal

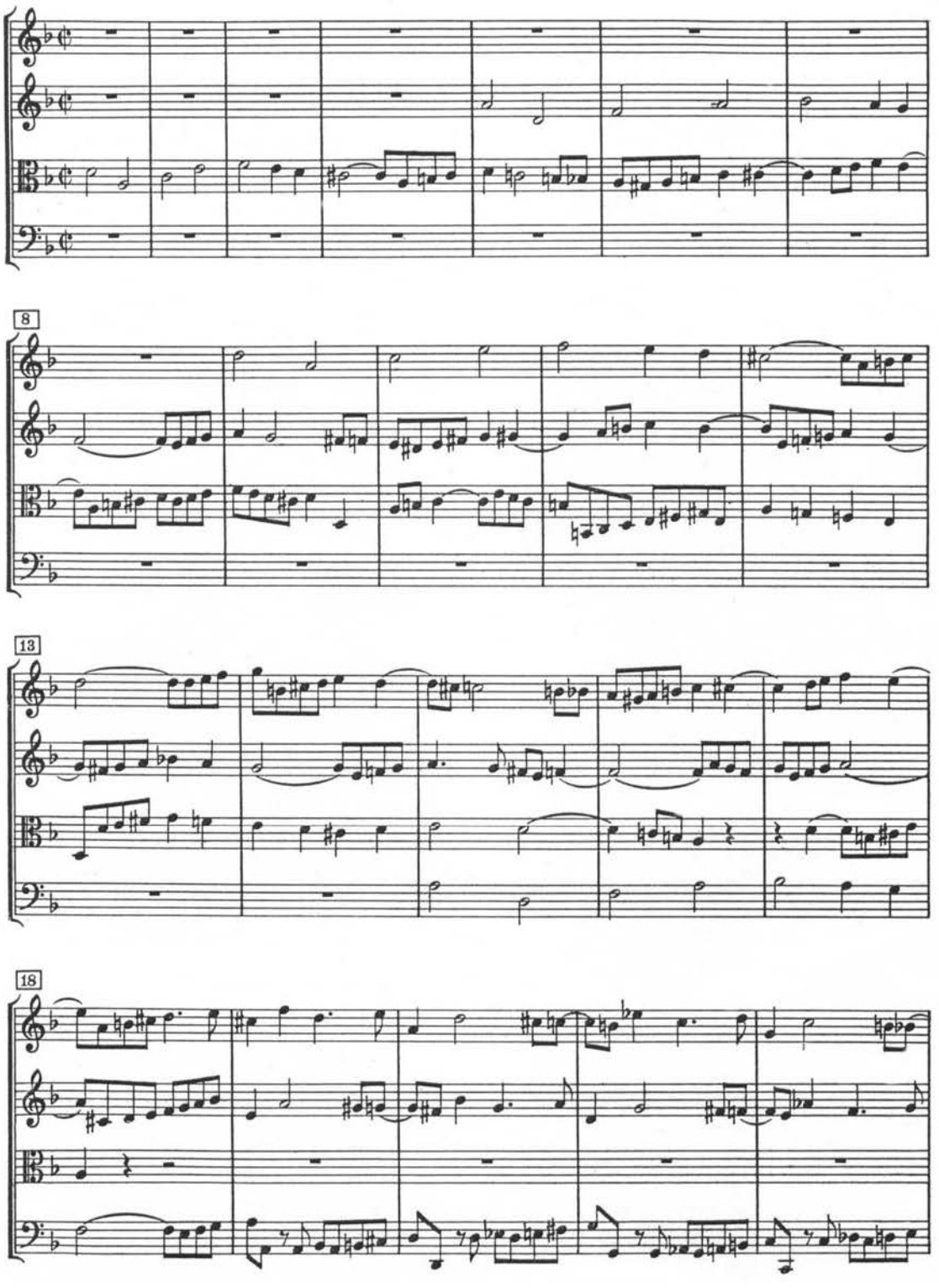

Soprano I
Soprano II
Alto
Tenore
Basso
mf
pp
E chi mi può dar vi - -
Und die mich kann er - ret - - -
Mo - ro las - so al mio duo - lo, e chi mi può dar
Ich ster - be matt vor Schmer - zen, und die mich kann er - -
Mo - ro las - so al mio duo - - lo
Ich ster - be matt vor Schmer - - zen,
Mo - ro las - so al mio duo - - lo
Ich ster - be matt vor Schmer - - zen,
Mo - ro las - so al mio duo - lo
Ich ster - be matt vor Schmer - zen,
8
- ta, e chi mi può dar vi - - - ta,
- ten, und die mich kann er - ret - - - ten,
vi - - - ta, e chi mi può dar vi - -
ret - - - ten, und die mich kann er - ret - -
e chi mi può dar vi - - - ta, e chi mi può dar
und die mich kann er - - ret - - - ten, und die mich kann er - -
e chi mi può dar vi - - - ta, e chi mi può
und die mich kann er - ret - - - ten, und die mich kann
e chi mi può dar vi - -
und die mich kann er - ret - -

Efectele coloristice instrumentale ale orchestrei de operă a lui Monteverdi au constituit o revelație grație înnoirilor din secolul 20. Însă şi bogăția coloristică a corurilor sale surprinde chiar şi auditoriul contemporan.

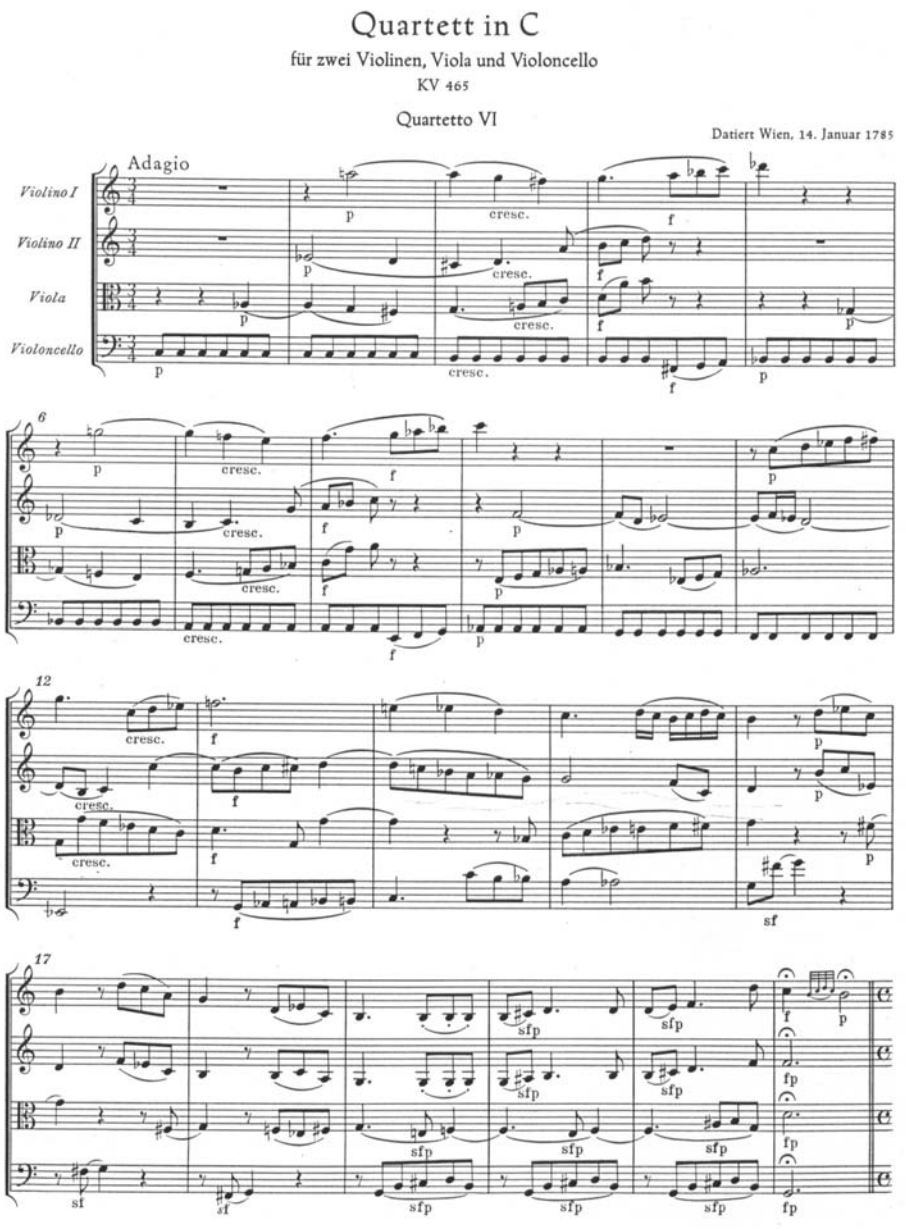
Cromatismul lui Bach – în universul **diatonico – centric** al muzicii baroce – avansează aproape până la utilizarea egală a celor 12 sunete. Anumite fragmente cromatice din lucrarea **Die Kunst der Fuge** proiectează în avans gândirea dodecafonică.

Cromatismul lui Mozart atinge culmea sa aproape enigmatică în introducerea ultimului dintre cele 6 cvartete dedicate lui Haydn: de ce şi cum a gândit Mozart acest cromatism care pare aproape atonal?

Ex. 11a J.S. Bach : *Die Kunst der Fuge*, Contrapunctus III

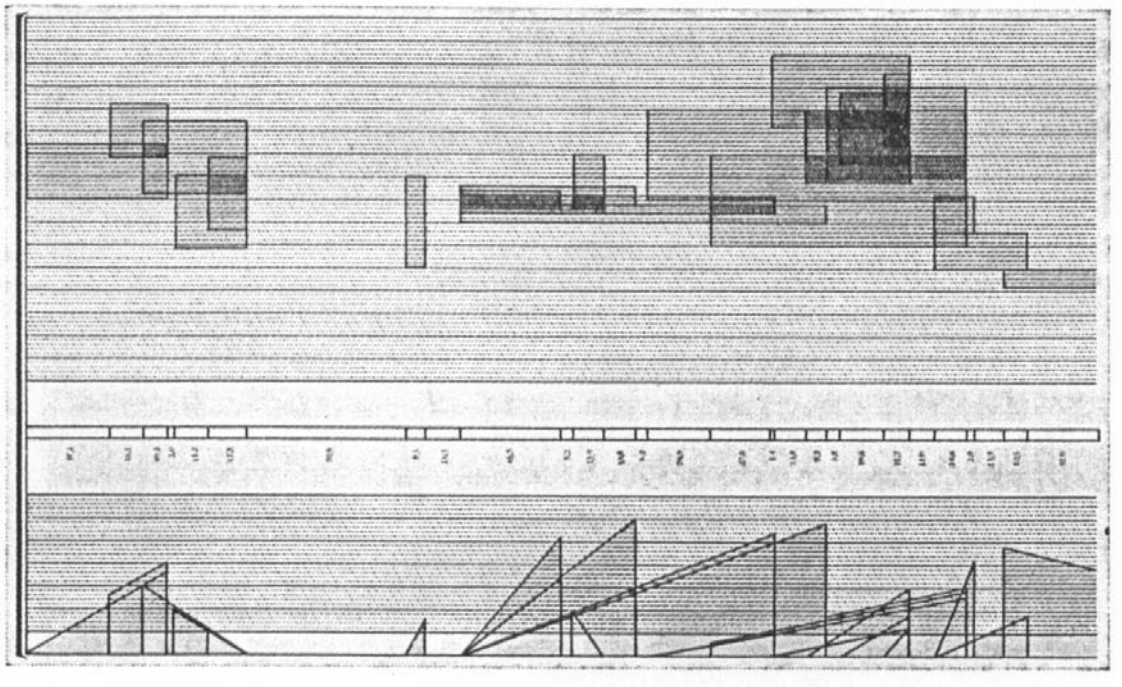


Ex. 11b W.A. Mozart : *Cvartet pentru coard*e, Do major, KV 465



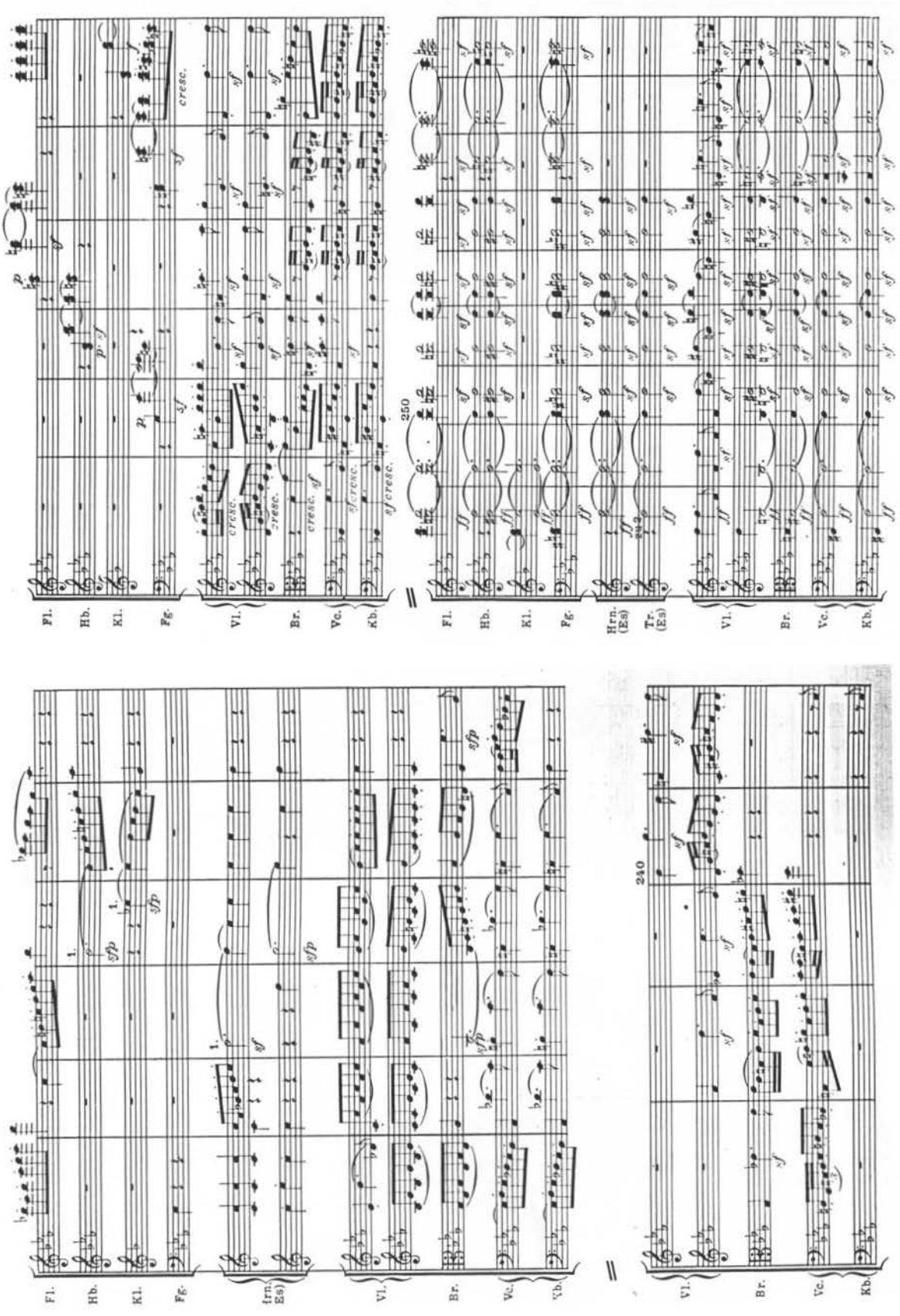
Diatonismul este întruchiparea muzicală a luminii albe, neutre, peste tot prezente. **Cromatismul** este împlinirea triumfală a luminii albe descompuse în componentele sale de culoare. Fără culori, viața noastră ar fi doar un oarecare film **alb – negru**. Setea de culoare a artei muzicale aflate pe treapta romantismului şi-a găsit împlinirea în muzica modernă a secolului 20. Ajunsă la culmile ei, când cele mai minunate aparate au stat la dispoziția dezvoltării deosebit de fin nuanțate a spectrului de culori a sonorității, s-a născut şi a devenit generalizat în muzica electronică SUNETUL SINUS **incolor**.

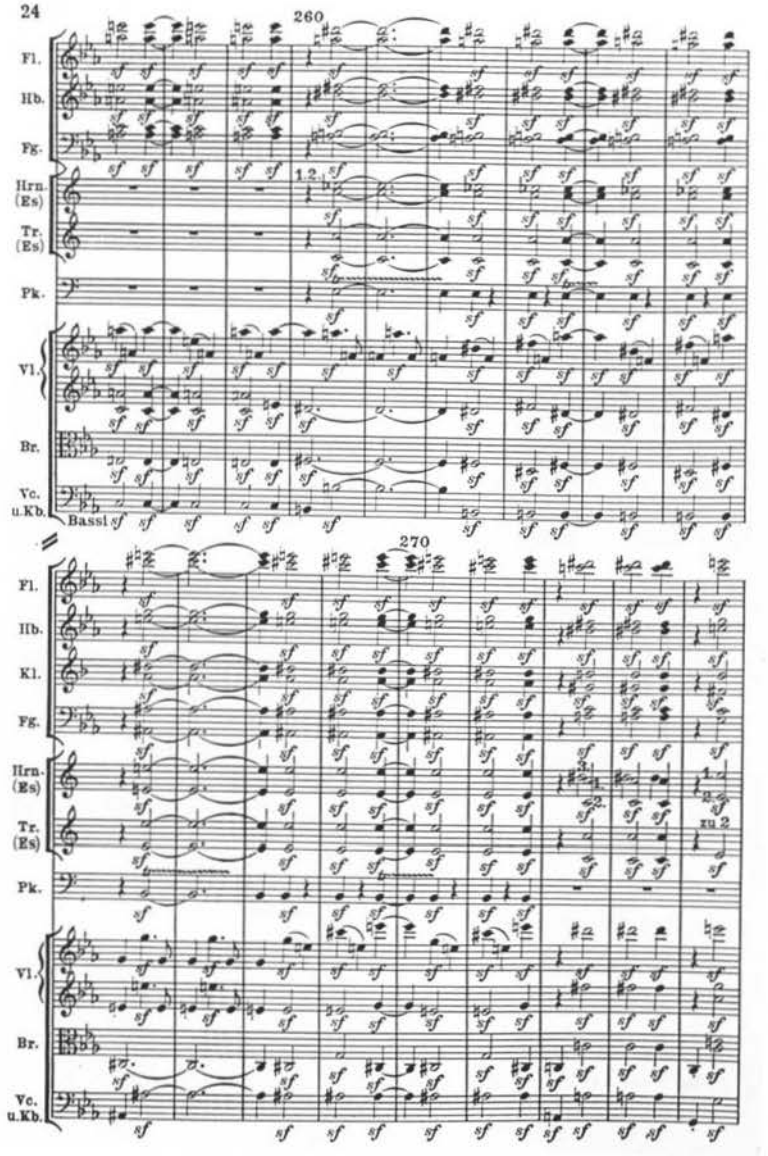
Ex. 12 Karlheinz Stockhausen : *Elektronische Studie II*, Seite 10

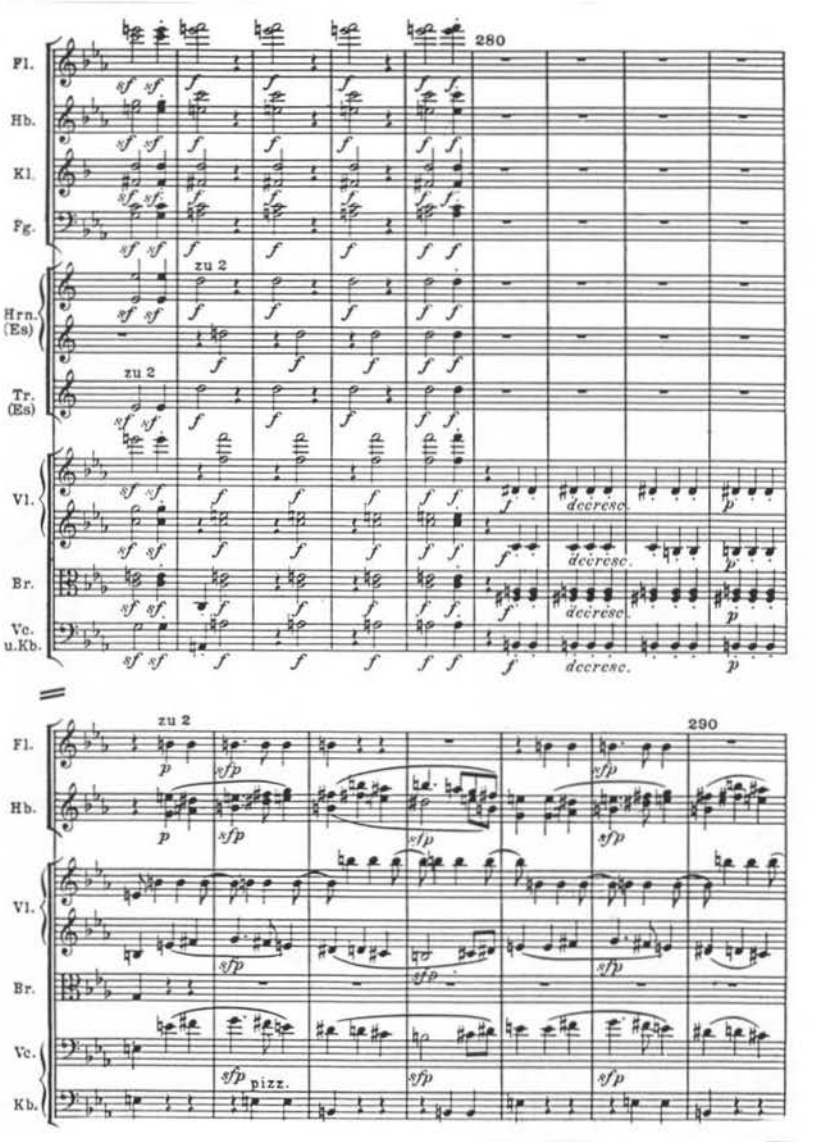


În procesul dramaturgic al muzicii, cromatismul nu îndeplineşte rolul de a ilumina scena, ci mult mai degrabă este menit să exprime energiile sentimentale ale personajelor muzicii; cromatismul capătă de regulă importanță în cadrul antinomiei dintre crearea unei tensiuni entimentale şi eliberarea de sub această tensiune (diatonie). Efectele de lumină ale scenei muzicii se afirmă în primul rând prin contrastele dinamice. Sforzato-urile lui Beethoven sunt străfulgerări de scântei cu încărcătură electrică, schimbările bruşte de dinamică fiind expresii ale unei licăriri de lumină orbitoare, respectiv ale dispariției luminii, ale unui întuneric pătrunzător. O fugă de Bach poate fi interpretată pe un singur plan dinamic, alternând de la pp la ff dinamica unor execuții. Muzica nu pierde nimic din efectul ei, deoarece ea este „programată" pentru lumină constantă, şi nu pentru alternanță lumină / umbră. Lucrările lui Beethoven nu pot fi interpretate de la început până la sfârşit cu o singură dinamică **constantă**. Această constatare este valabilă pentru oricare lucrare romantică sau modernă. În aceste dramaturgii muzicale primesc un rol funcțional montajele scenice de lumină.

Ex. 13 L. van Beethoven : *Simfonia a III-a*, partea I, m. 231 – 290.

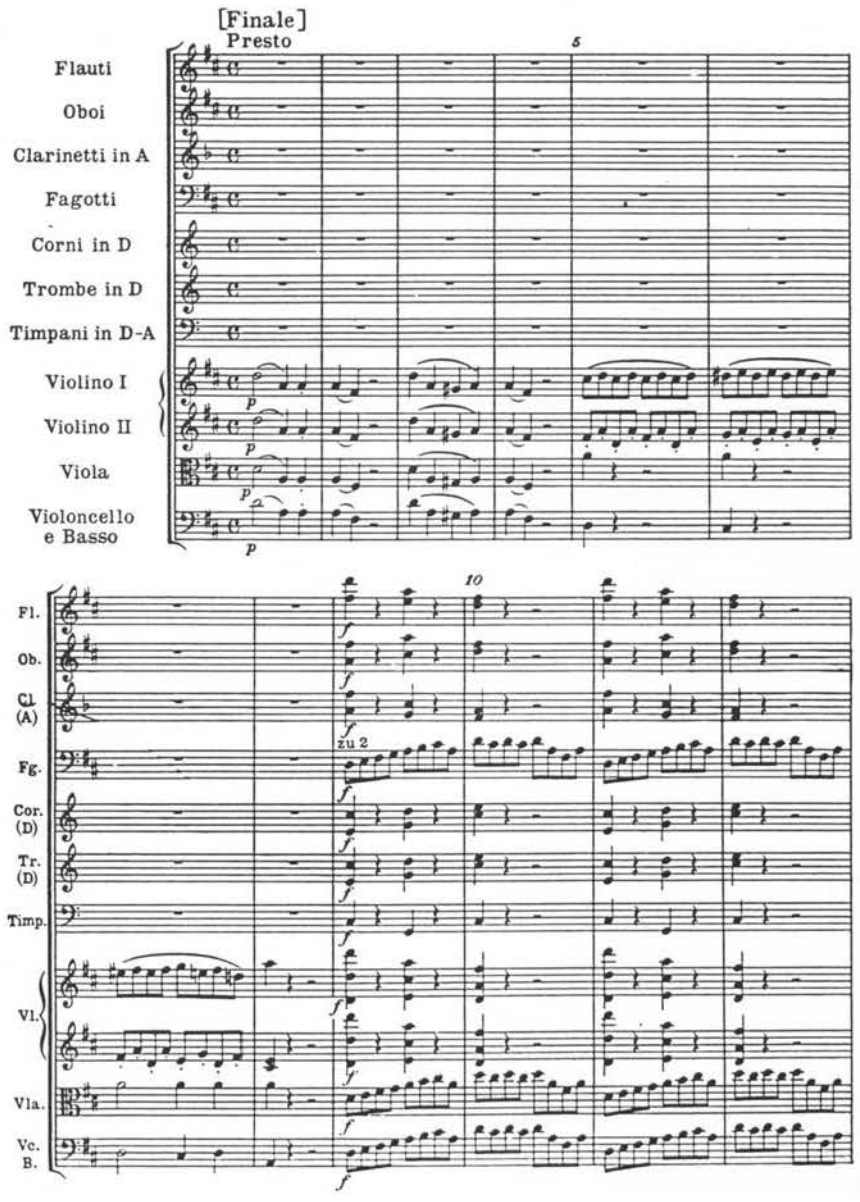



260
Fl.
Hb.
Fg.
Hrn. (Es)
Tr. (Es)
Pk.
Vl.
Br.
Vc. u.Kb.
Bassl
1.2.
270
Kl.
zu 2


280
Fl.
Hb.
Kl.
Fg.
zu 2
Hrn. (Es)
Tr. (Es)
Vl.
Br.
Vc. u.Kb.
decresc.
290
pizz.
Kb.

Un efect dinamic îndrăgit îl constituie străfulgerarea luminoasă a unei dinamici forte după un debut molcom. În special Mozart utilizează în simfoniile sale efectul brusc forte ce preschimbă întunericul (sau semiîntunericul), efect ce creează senzația de parcă s-ar fi aprins toate luminile pe scenă.

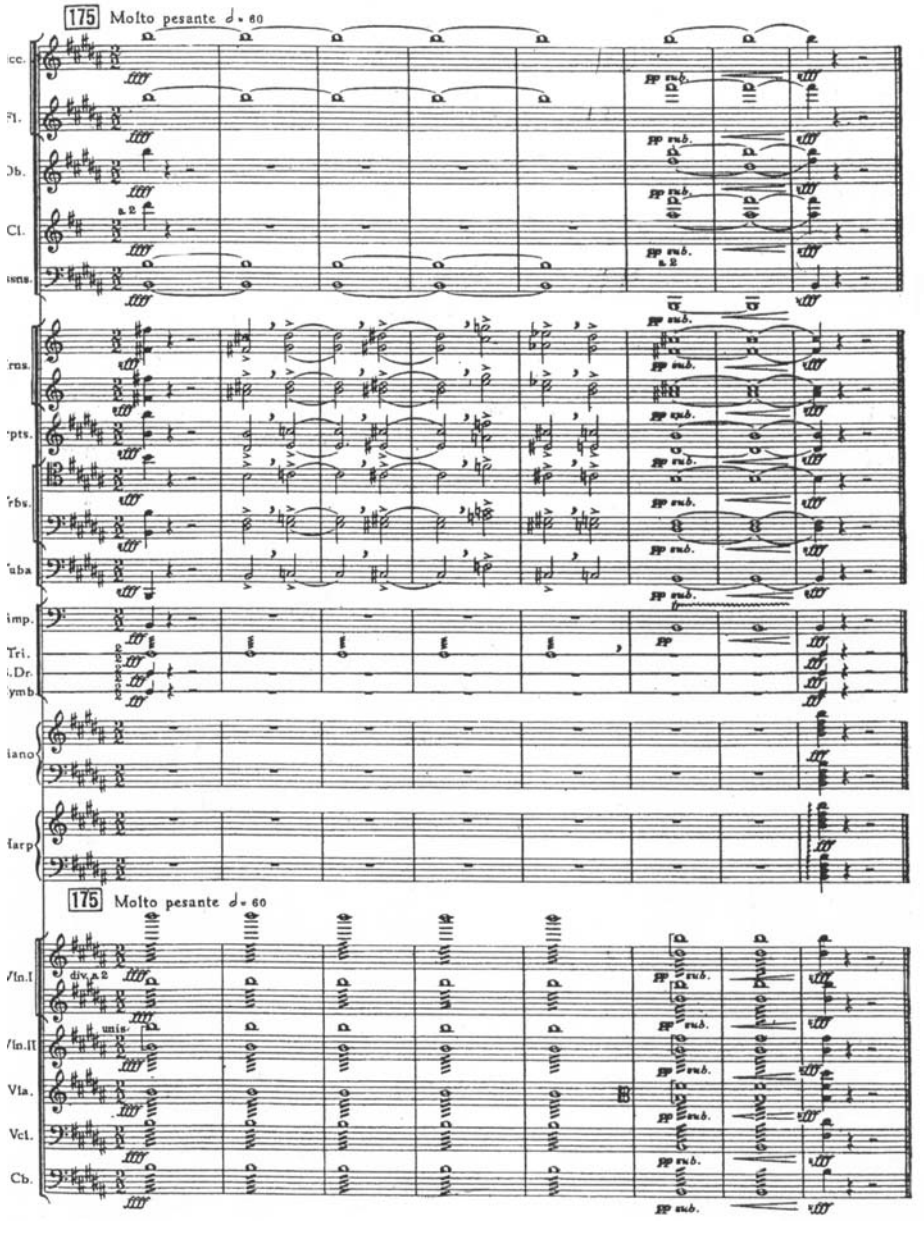
Ex. 14 W.A. Mozart : *Simfonia în Re „Haffner”*, KV. 385, partea IV, debutul



Efectul **cresc. – decresc.** pe lângă funcțiunea lui emoțională de **degajare a tensiunii** este şi joc de lumini. **Arcul de crescendo** imens, supus unei dezvoltări progresive al Boleroului de Ravel clădeşte pe exploatarea întregului efect luminos al muzicii – pe prezența tot mai numeroasă şi compactă a instrumentelor muzicale, a efectului coloristic, a gradației forței de dinamică. Lucrarea este apoteoza efectului de lumină al **crescendoului**. Stravinski, în baletul său Pasărea de foc, scris

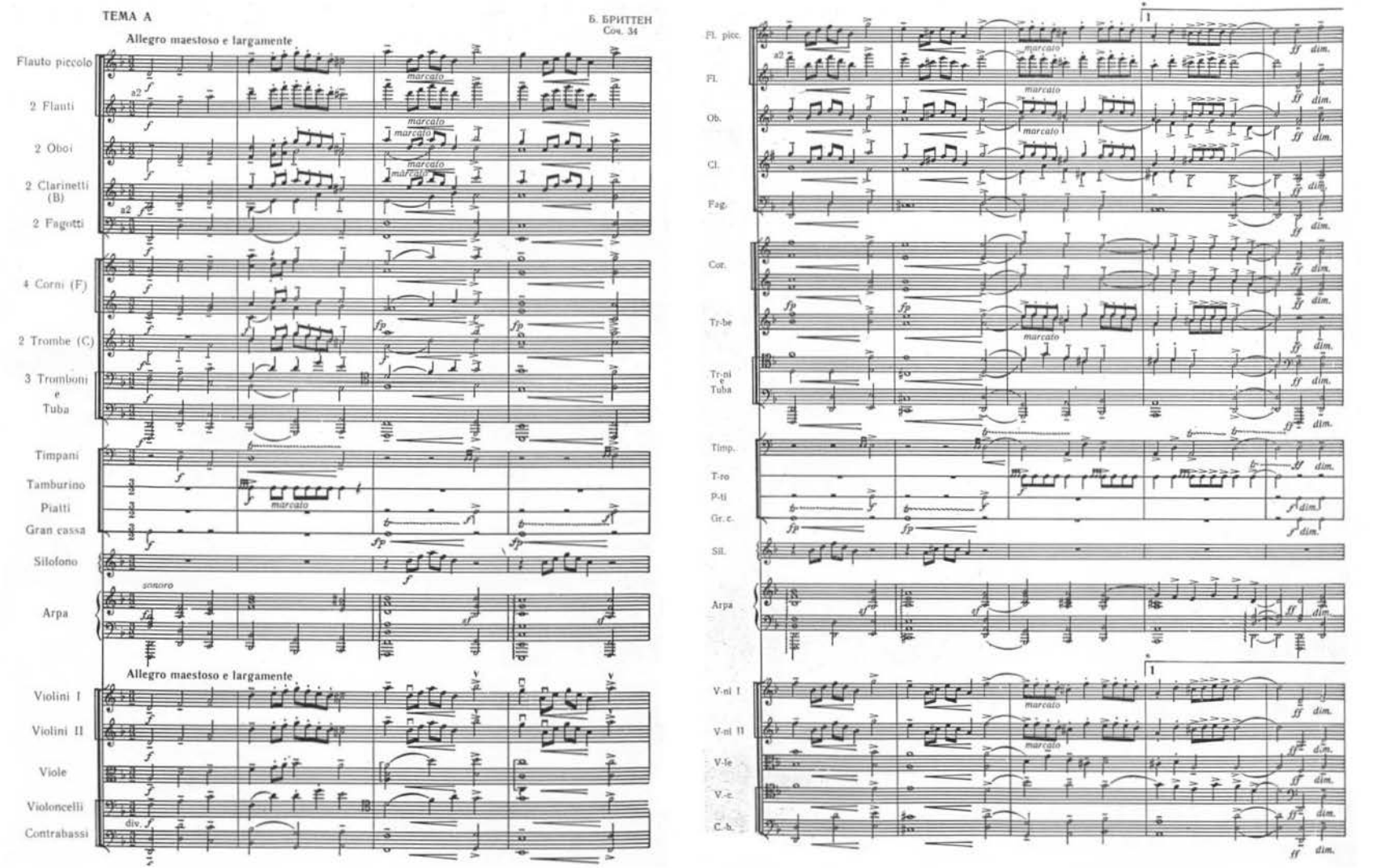
cu câteva decenii mai devreme, în zugrăvirea **răsăritului de soare** a utilizat de asemenea efectul de lumină al crescendoului expozant.

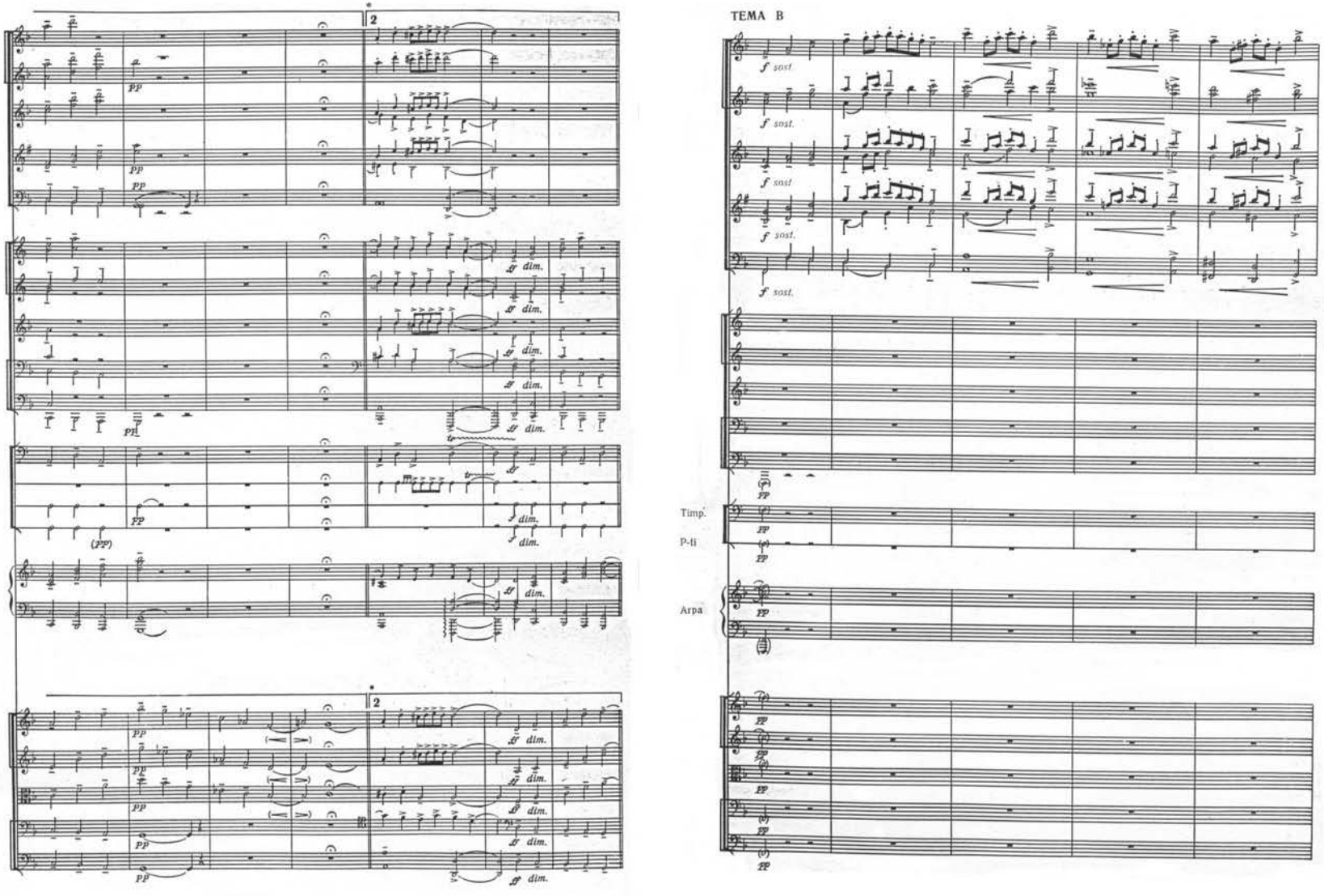
Ex. 15 I. Stravinski : *Pasărea de foc*, balet, finalul

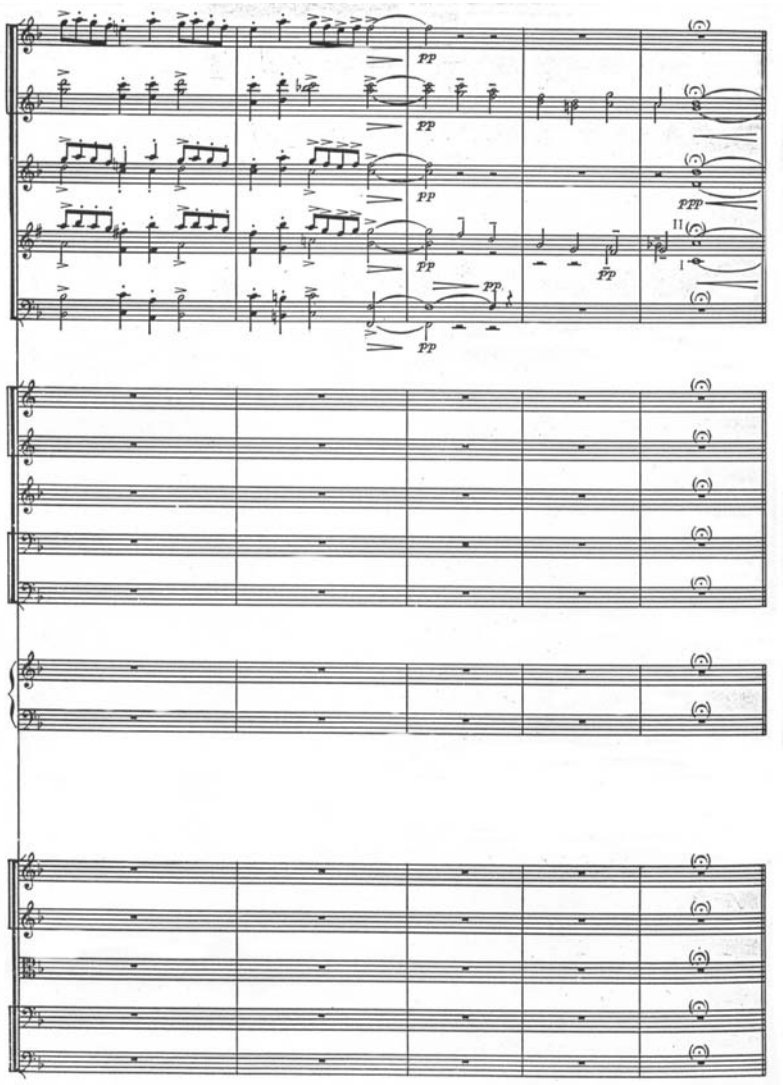


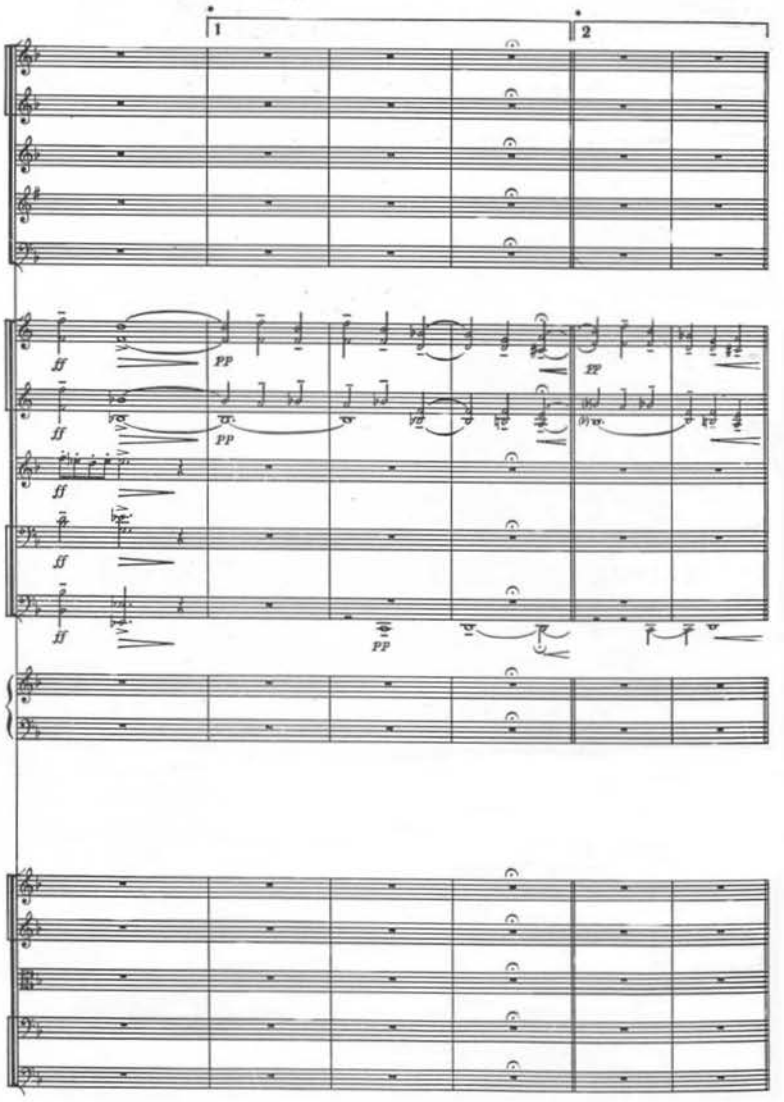
Instrumentele de suflat de alamă – începând de la existența lor – au constituit permanent o expresie a luminii. Sunetul lor strălucitor – metalic, se afirmă şi în dinamica piano. Prin dinamica **fortissimo** ele vestesc deja de secole triumful luminii în muzică, în fanfarele festive. B. Britten în lucrarea sa pentru orchestră Variațiuni pe o temă de Purcell, prezintă la începutul lucrării motto-ul de Purcell luat ca bază, la fiecare partidă instrumentală. Astfel, poate fi măsurată diferența de culoare timbrală dintre suflătorii de lemn, cordari, percuție şi suflătorii de alamă, diferență pe care autorul o exploatează foarte bine în variațiunile ulterioare:

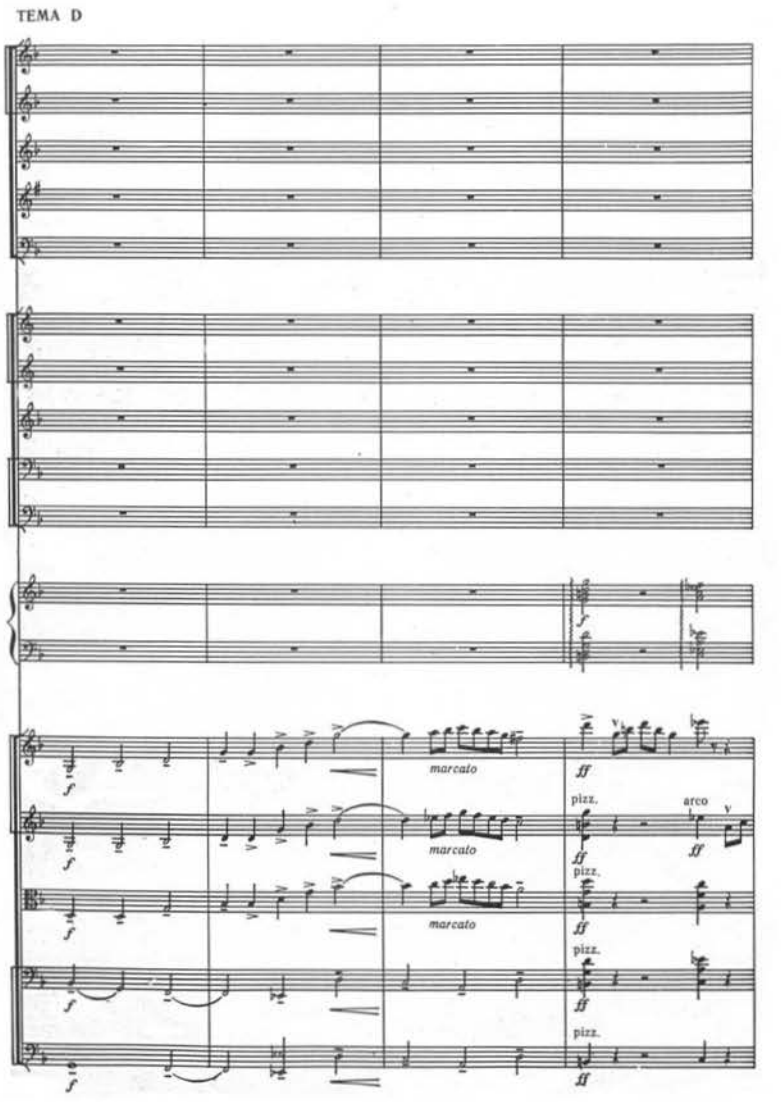
Ex. 16 B. Britten : *Variațiuni pe o temă de Purcell* – tema A – E

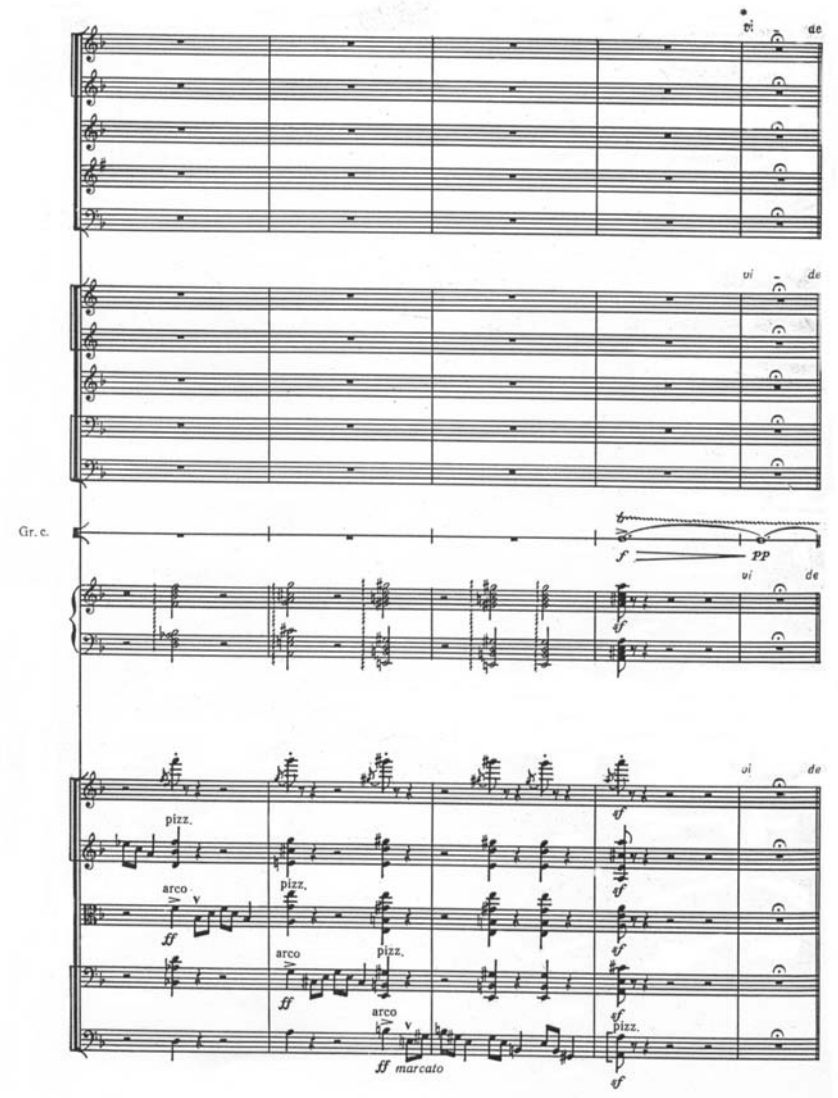


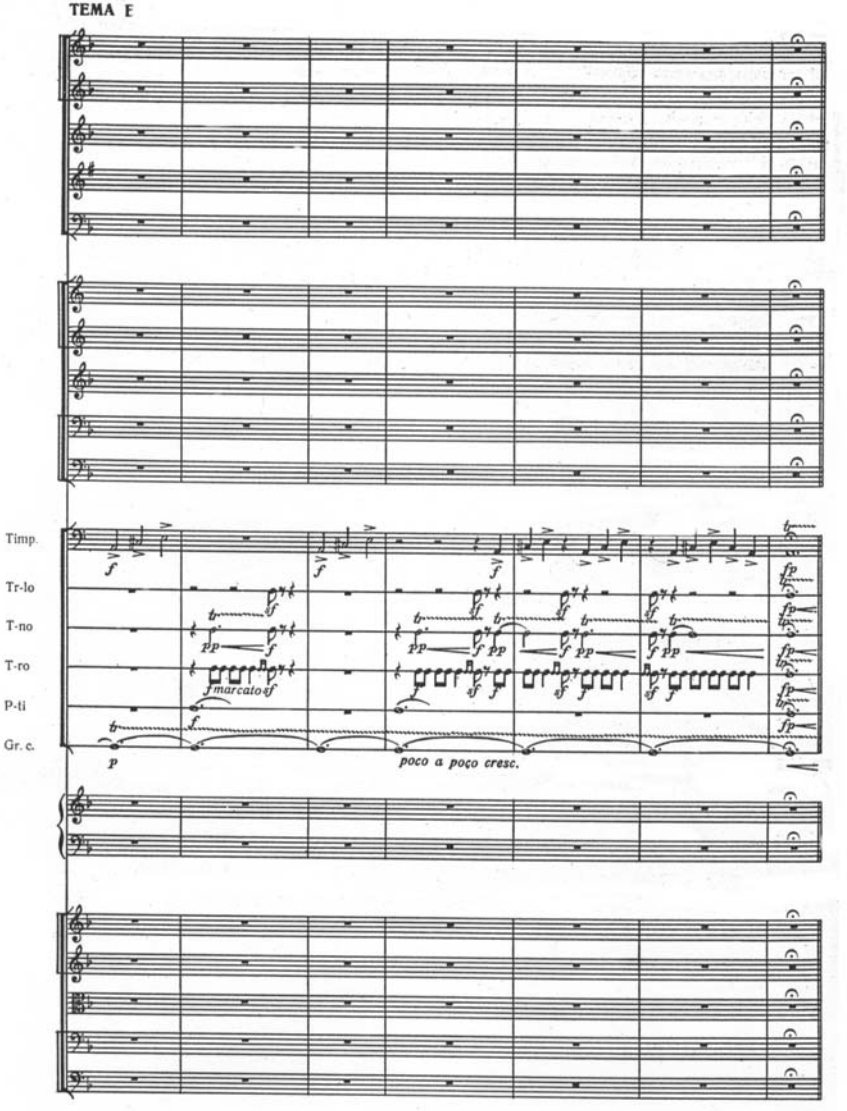

TEMA B
Timp.
P-ti
Arpa
f sost.
pp
ff dim.
(pp)


pp
ppp
11
TEMA C
a2
f
fp


1
2
ff
PP
ff
PP
ff
PP
ff
PP

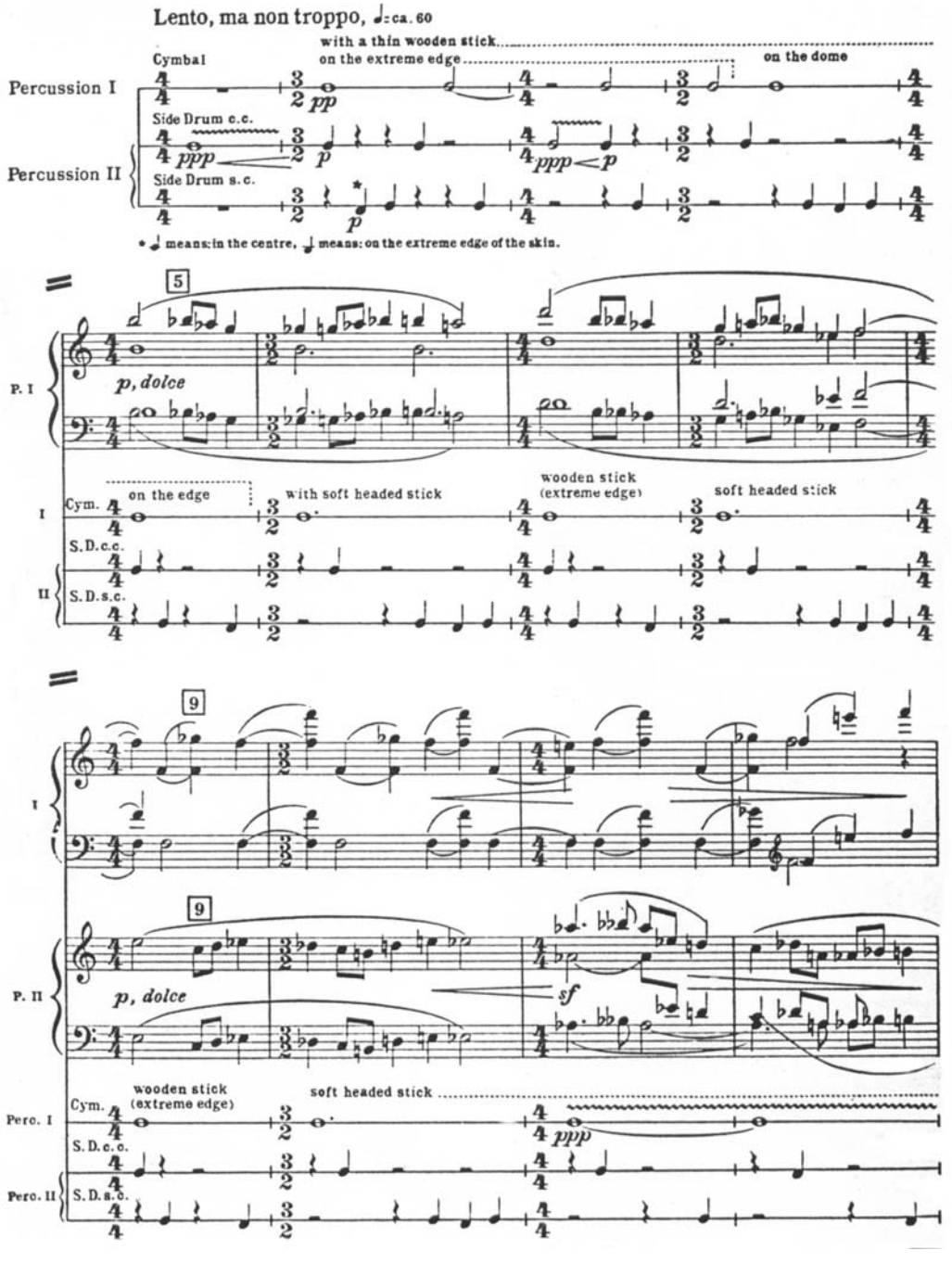

TEMA D
f
marcato
ff
pizz.
arco
marcato
marcato
pizz.
pizz.
pizz.


Gr. c.
pizz.
arco
ff
ff marcato


TEMA E
Timp.
Tr-lo
T-no
T-ro
P-ti
Gr. c.
f marcato sf
p
poco a poco cresc.

Instrumentele de percuție de metal şi parțial de lemn – incluzând aici şi **celesta** şi pianul tratat ca instrument de percuție – sunt deosebit de potrivite pentru evocarea efectelor de lumină. Tam–tam–ul, Gong-ul, Piatti, Triangel, etc. licăresc întotdeauna lumini în procesul dramaturgic al muzicii, **iluminând scena internă a muzicii.** Glockenspiel-ul, Vibrafon-ul, Marimba utilizată cu bețe de lemn sunt de asemenea purtători de efecte de lumină. Combinate cu alte instrumente, pur şi simplu lustruiesc sonoritățile muzicale.

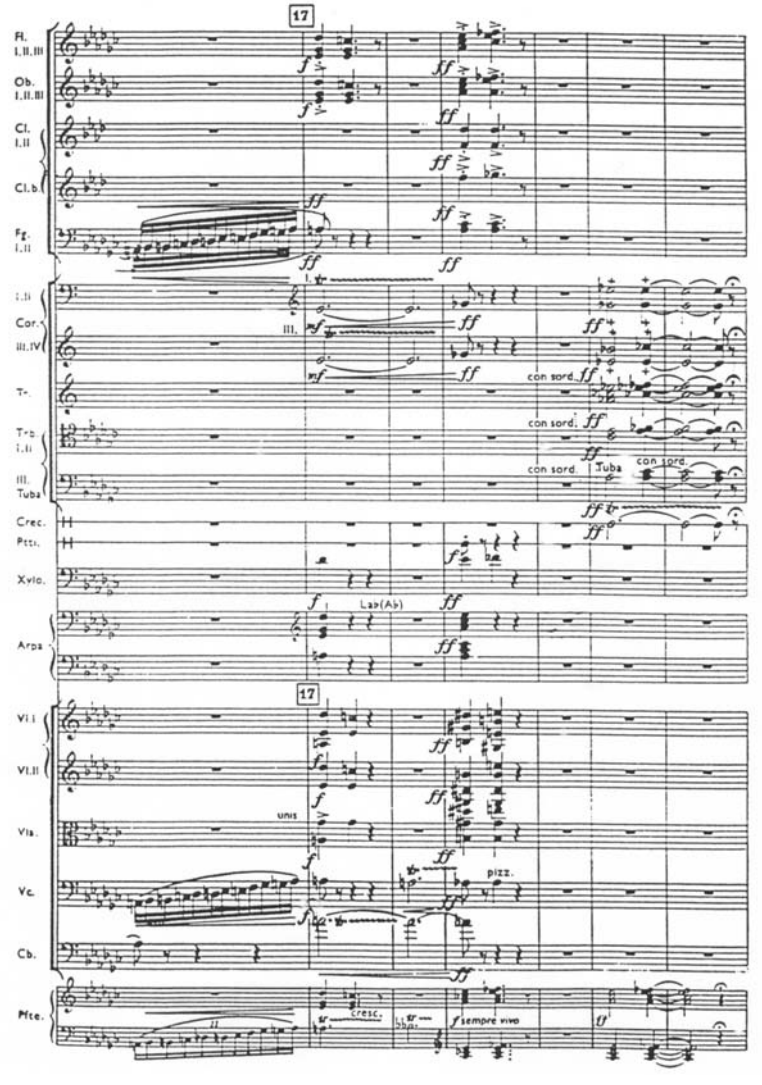
Ex. 17 B. Bartók : ***Sonata pentru două piane şi percuție*, partea II, debutul**



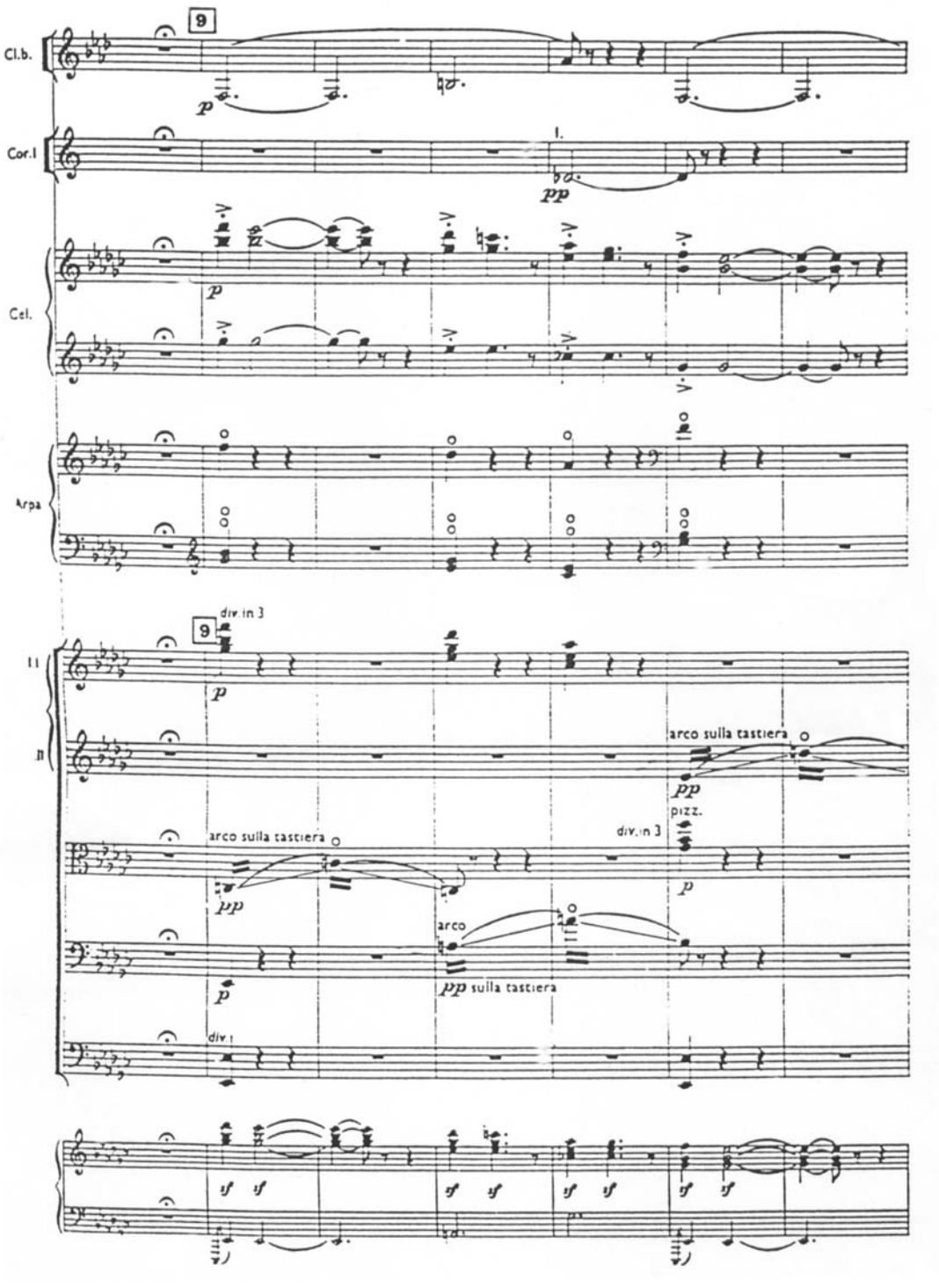
Valoarea efectelor luminii „introduse” într-o lucrare muzicală, puterea lor expresivă o putem măsura obiectiv atunci când cunoaştem şi putem compara atât suportul original al muzicii, cât şi varianta ei orchestrată, sau varianta reorchestrată. Stravinski şi-a reorchestrat mai multe lucrări, s-au a transcris pentru orchestră lucrări scrise pentru formaţii mai mici. Aproape fiecare compozitor modern a trăit cu această posibilitate. Ravel de asemenea, a orchestrat o parte dintre lucrările sale pentru pian, şi fiind geniu în orchestraţie, a introdus culori şi efecte de lumină noi în variantele orchestrale. Orchestrând lucrarea Tablouri dintr-o expoziţie de Musorgski, pur şi simplu a recompus această capodoperă pianistică, în ceea ce priveşte culorile şi strălucirea sa interioară. Dacă studiem luminile scenei muzicale, realmente, descoperim un tezaur aproape inepuizabil de idei. Citãm dintre acestea câteva evidente efecte de lumină, şi idei de orchestraţie:

Ex. 18 Musorgski – Ravel : ***Tablouri dintr-o expoziţie***

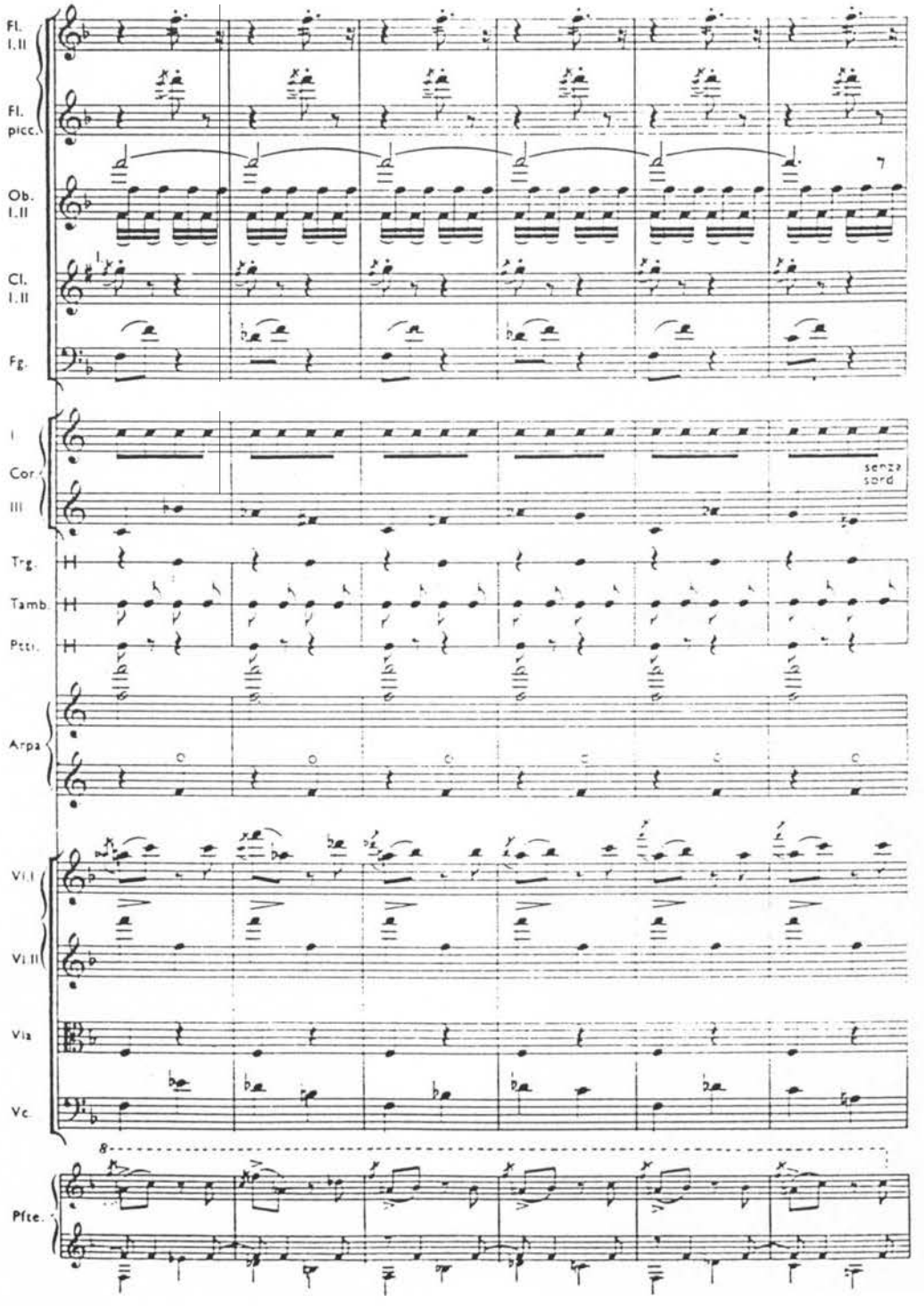
18a) străfulgerări ale unei lumini de reflector, suflători de alamă con sordino (pag.19)



18b) strălucirea celestei în combinație cu glissando de coarde, deasupra notelor ținute ale clarinetului (pag.10)

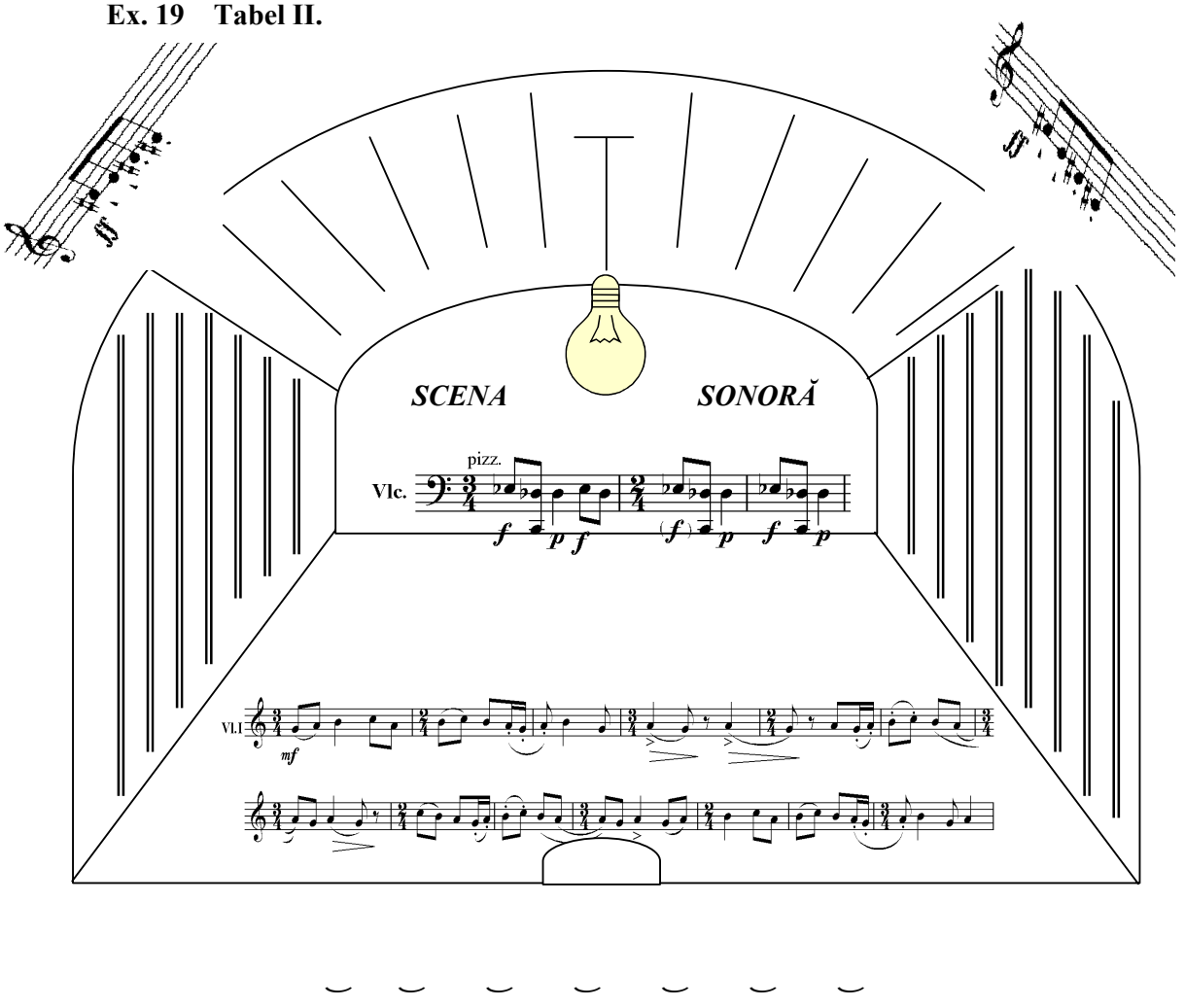


18c) sunet de pedală la oboi, situat în registrul acut, în combinație cu flaut şi piccolo de un efect strălucitor, la care se adaugă, influența instrumentelor piatti şi triangel, precum şi ostinato-ul <u>Fa</u> al harpei şi al viorilor (pag. 60)

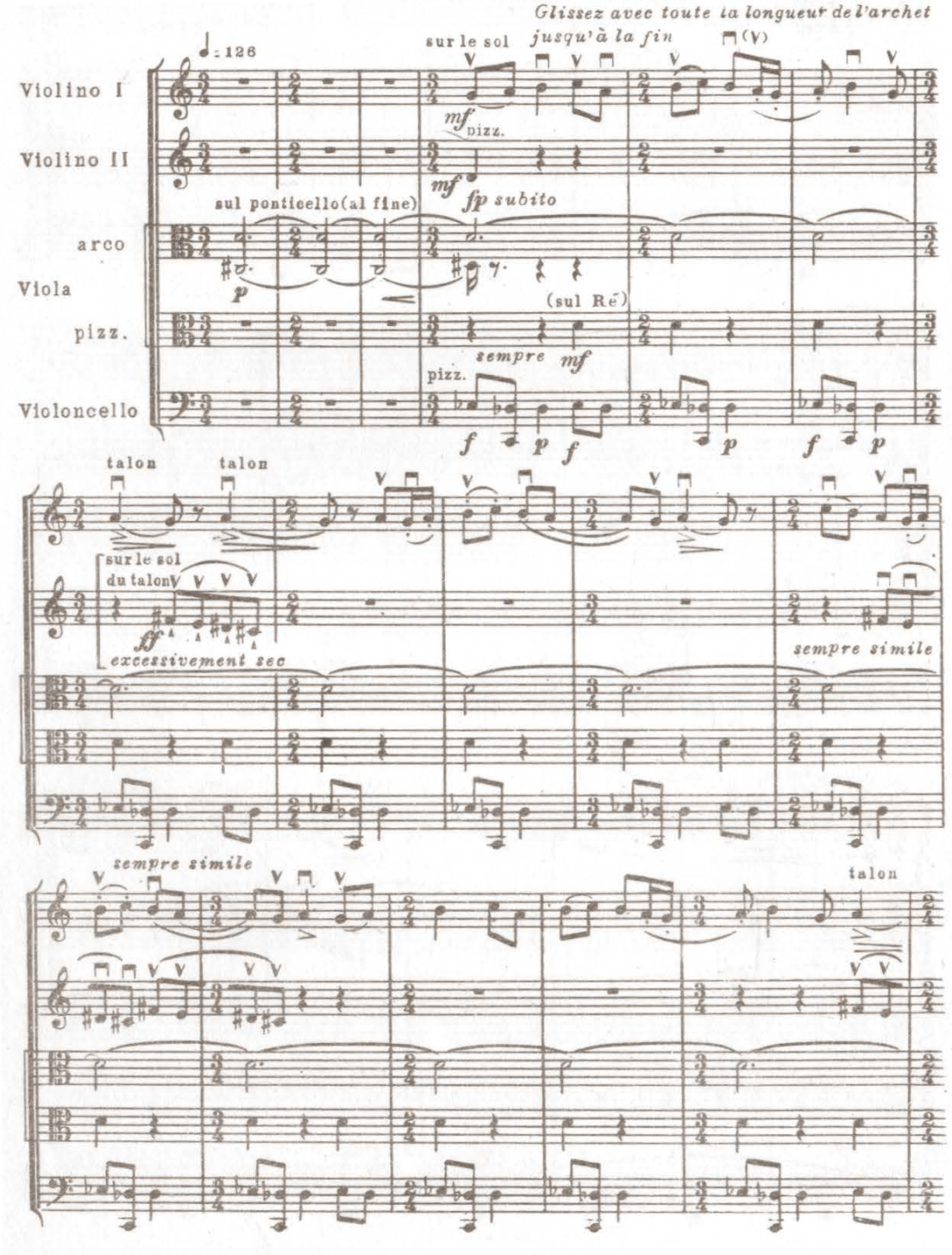


În muzica modernă au apărut deosebit de multe efecte instrumentale noi. Majoritatea acestora oferă sonorității culori interesante. Efectul sul ponticello utilizat mai demult reprezintă de asemenea una dintre sonoritățile – lumină noi, împreună cu flageoletul, cu pizzicatoul (pizzicatoul lui Bartók), etc. În final, citățm un efect de lumină interesant: Stravinski: Trei piese pentru cvartet de coarde – piesa I. Compozitorul, gândind după parametrii dramaturgiei muzicale scenice, codifică sub formă de solouri instrumentale două personaje (un instrumentist popular la vioară, şi o figură prozaică ce intervine brutal) precum şi un contraş situat în plan secundar (Vl. I, II, Vlc.). Între ele trasează un strat sonor re, de sul ponticello luminos, în partida violei. O luminozitate slabă, parcă ar fi lumina unui felinar mai degrabă, decât al unei lumânări sau făclii, sau eventual lumina unei benzi ce străbate prin crăpătura uşii sau a ferestrei. Cadrul scenic este oferit de cele 7 măsuri de ostinato. Melodia populară de dans a viorii prime conduce până la sfârşit firul acțiunii. Soloul prozaic brutal (străin) – (fa#, mi, re#, do#), în dinamica fortissimo, creează efectul unui contrapunct:

Ex. 19 Tabel II.



Ex. 19a Stravinski: *Trei piese pentru cvartet de coarde* – piesa I – debutul

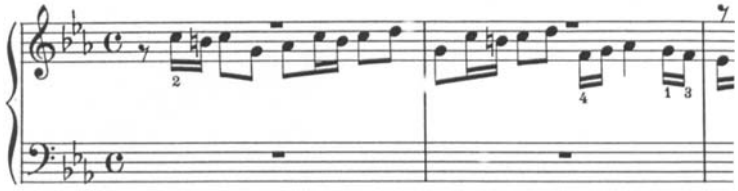


6.3 MACHIAJ, MASCĂ, COSTUM SONOR

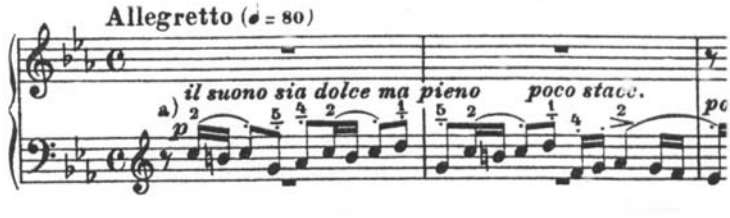
Tema de fugă este un personaj static. Ea nu-şi schimbă forma, aspectul exterior, nu primeşte ornamente. În cel mai bun caz îşi schimbă tonalitatea. Aceasta semnifică însă doar o schimbare de loc, şi nu de personalitate. Tema de sonată se poate modifica însă permanent, personalitatea ei putând fi schimbată, existând chiar şi posibilitatea de a se transforma în opusul ei. Tema de fugă poate apărea în cazuri rare şi inversată în oglindă (plasată vertical sau orizontal), dar cu toate acestea esența ei structurală nu se schimbă. Singura modificare în viața temei de fugă poate fi adusă de interpretare. Partiturile de ediție modernă introduc deja grafic dinamica, articulația (legato, staccato, etc.). Aceasta din urmă nu reprezintă mai mult decât evidențierea unor trăsături ale feței temei de fugă, respectiv, machiajul ei:

Ex. 20 J.S. Bach : *Das Wohltemperierte Klavier*, vol. I, tema fugii în do minor

a) varianta Urtext



b) varianta machiată

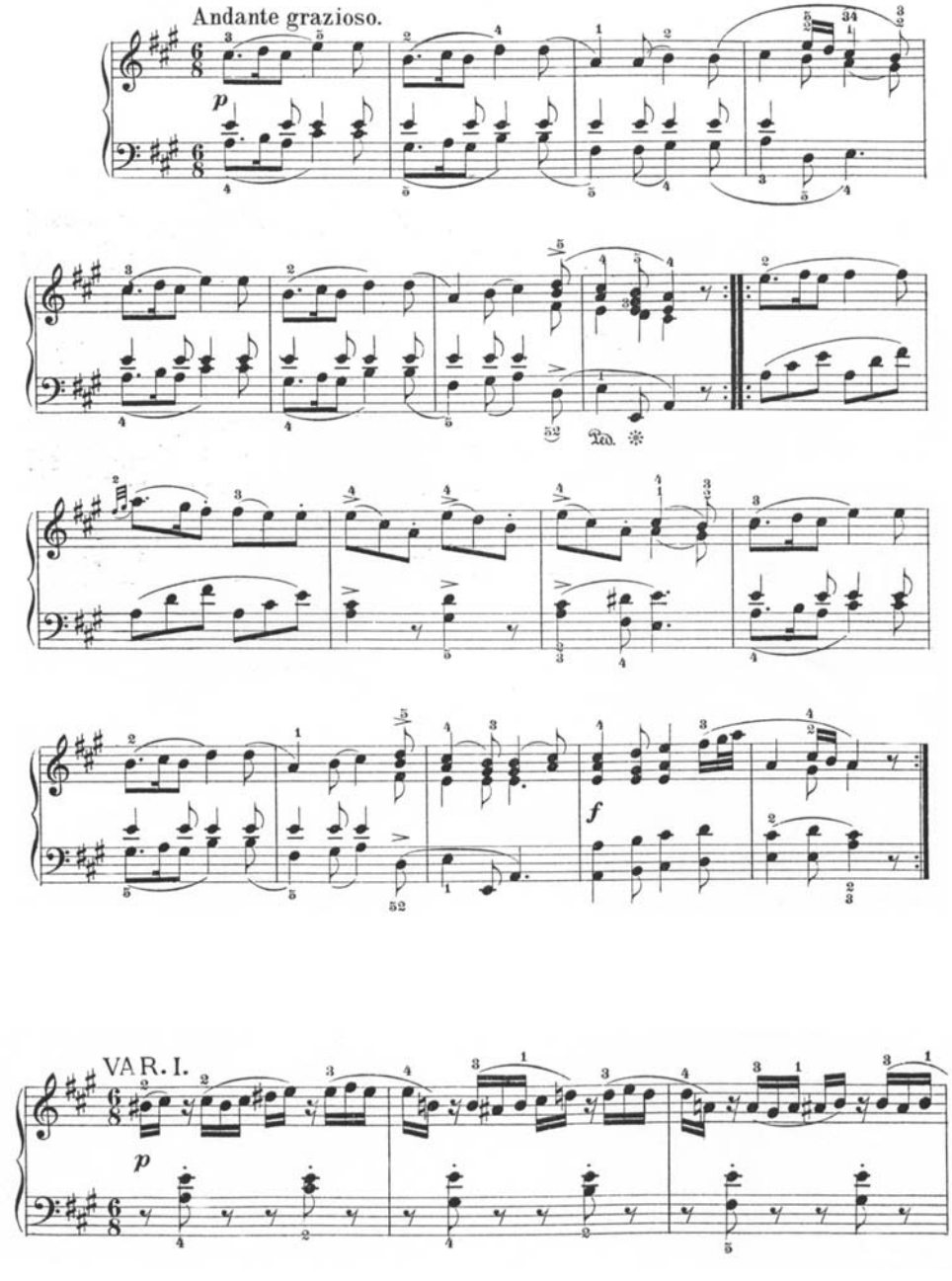


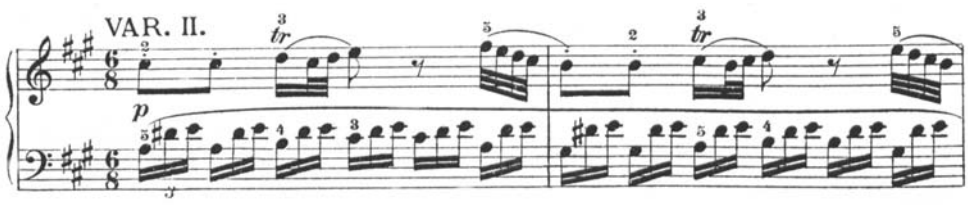
Muzica barocă a cunoscut, şi uneori a utilizat la modul extremist ornamentarea, frecvent doar improvizată, şi doar uneori scrisă. Prin acest procedeu de ornamentare ei nu au modificat esența muzicală a lucrării de bază, dar au învelit-o într-un înveliş sonor nou, care de multe ori a acoperit de tot individualitatea temei, mai precis a dublat-o pe aceasta. La aceasta face trimitere şi denumirea tipului de improvizație: DOUBLE.

Ex. 21 J.S. Bach : *Suita engleză nr. 3*, sol minor, *Sarabande*

Dezvoltarea formei **temei cu variațiuni** ne indică cu claritate etapele evoluției temei, pornind de la ornamentarea simplă, şi ajungând până la modificarea caracterului ei de bază; respectiv, linia ei de dezvoltare, de la ornarea cu „bijuterii” a **portretului tematic**, şi până la modificarea personalității ei. Soluțiile care modifică esența temei sunt numite în mod reprezentativ **variațiuni de caracter**. Citǎm tema părții întâi din Sonata pentru pian în La major de Mozart, şi primele două variațiuni. Notele cromatice ornamentează doar profilul temei, evidențiindu-i trăsăturile feței:

Ex. 22 W.A. Mozart : *Sonata pentru pian în La major*, KV 331

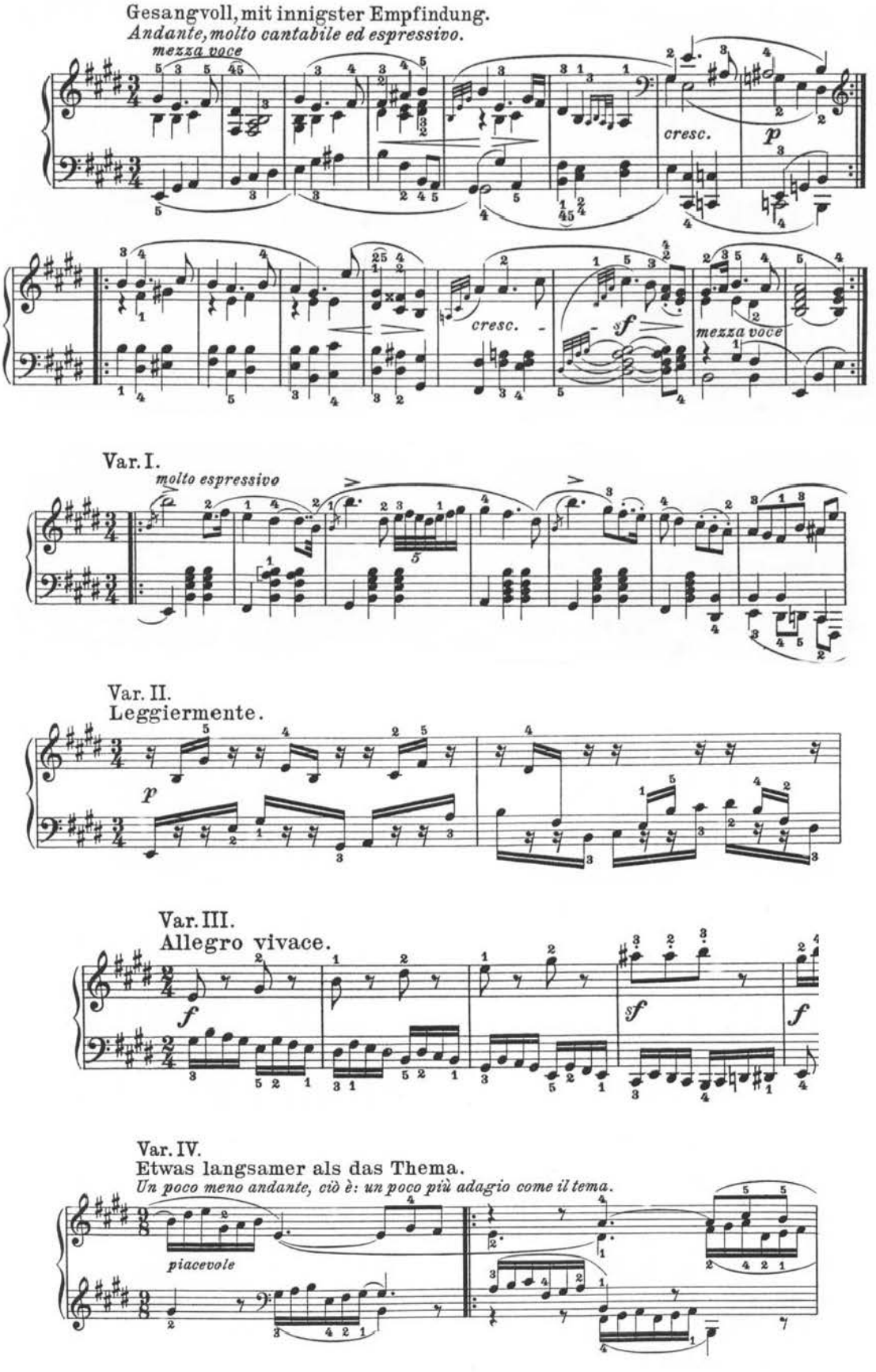




Obs. Variațiunile ulterioare prezintă diferitele fațete ale **personalității temei**: cea uşor melancolică în tonalitatea la minor, confesiunile interiorizate în tempo Adagio, cea care „gesticulează” în varianta „Maggiore”, cea grațios săltăreață fiind variațiunea finală.

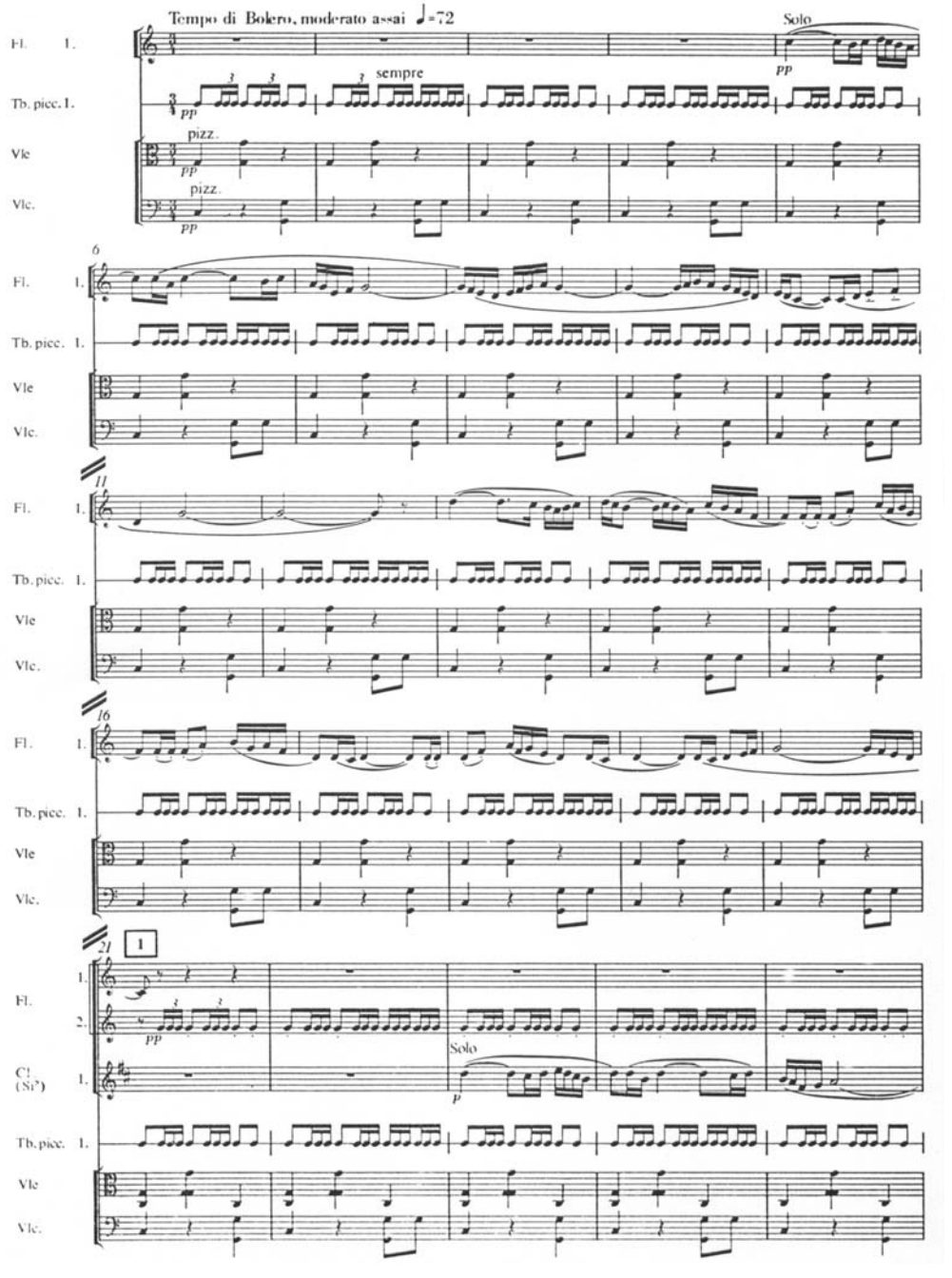
În părțile variaționale ale ultimelor sonate pentru pian de Beethoven, se modifică personalitatea temei: O MULTITUDINE DE EU-URI TEMATICE într-o singură PERSONALITATE TEMATICĂ. Deja prima variațiune ce succede tema, dincolo de ornamentarea, fardarea profilului tematic îmbracă personajul cu un costum nou. A doua variantă parcă smulge tema din mediul său original. Cu toate că tonalitatea nu se schimbă nici aici, nici în variantele următoare, fapt ce asigură identitatea temei, acest lucru nu ridică bariere în fața dezvoltării diverselor eu-uri tematice. În noul său mediu PERSONALITATEA TEMATICĂ se comportă altfel (Leggiermente). Motivul rachetă al celei de a III-a variațiuni, tempoul ei Allegro vivace abia dacă ne aminteşte de sinceritatea modestă, de interiorizarea temei, precum şi de sublimul generos, de somptuozitatea largă a primei variațiuni. Arcurile melodice gingaşe ale celei de a IV-a variațiuni (piacevole - agreabil, amabil), reciprocitatea lor plăcută, tonul lor drăgăstos se îndepărtează mult de personalitatea tematică originală. Potrivit acesteia, se modifică toate aparențele din preajma temei: imaginea scenei, lumina, măştile, costumele. Piano, pianissimo prelung, apoi în urma unor explozii de sforzato, o izbucnire în ff, finalul fiind dolce, cu indicația pp. Marşul variațiunii a V-a, Allegro ma non troppo, prin intermediul structurării polifonice a vocilor, realmente părăseşte lanțul de variațiuni. Se conturează ca o parte mică de sine stătătoare, trăieşte o viață independentă, amintind de temă doar prin tonalitatea ei Mi major. Variațiunea transcendentală de încheiere, având indicația cantabile este o fantezie liberă, concepută în cinstea amintirii temei. În urma unei asemenea fantastice schimbări dramaturgice a personalității tematice, este firesc că compozitorul reia integral TEMA: personalitatea tematică îşi regăseşte din nou Eu-l.

Ex. 23 L. van Beethoven: *Sonata pentru pian în Mi major*, op. 109



Tehnica variațională a Boleroului de M. Ravel este total opusă: pe parcursul întregii lucrări tema nu-şi modifică profilul, personalitatea, Eu-l. Îşi schimbă doar permanent costumul, primeşte machiaje noi, potrivite cu noile veştminte sonore, fiind pătrunsă de tot mai multă lumină, din bunăvoința permanentului crescendo. Schimbarea accesoriilor scenice exterioare, amplificarea lor cantitativă şi calitativă, are în cele din urmă un efect retroactiv (feedback!) şi asupra personalității temei: silueta personajului tematic capătă amploare „în fața ochilor noştri", realmente se preamăreşte; schimbarea personalității tematice se realizează în imaginația auditoriului.

Ex. 24 M. Ravel: *Bolero* – debutul



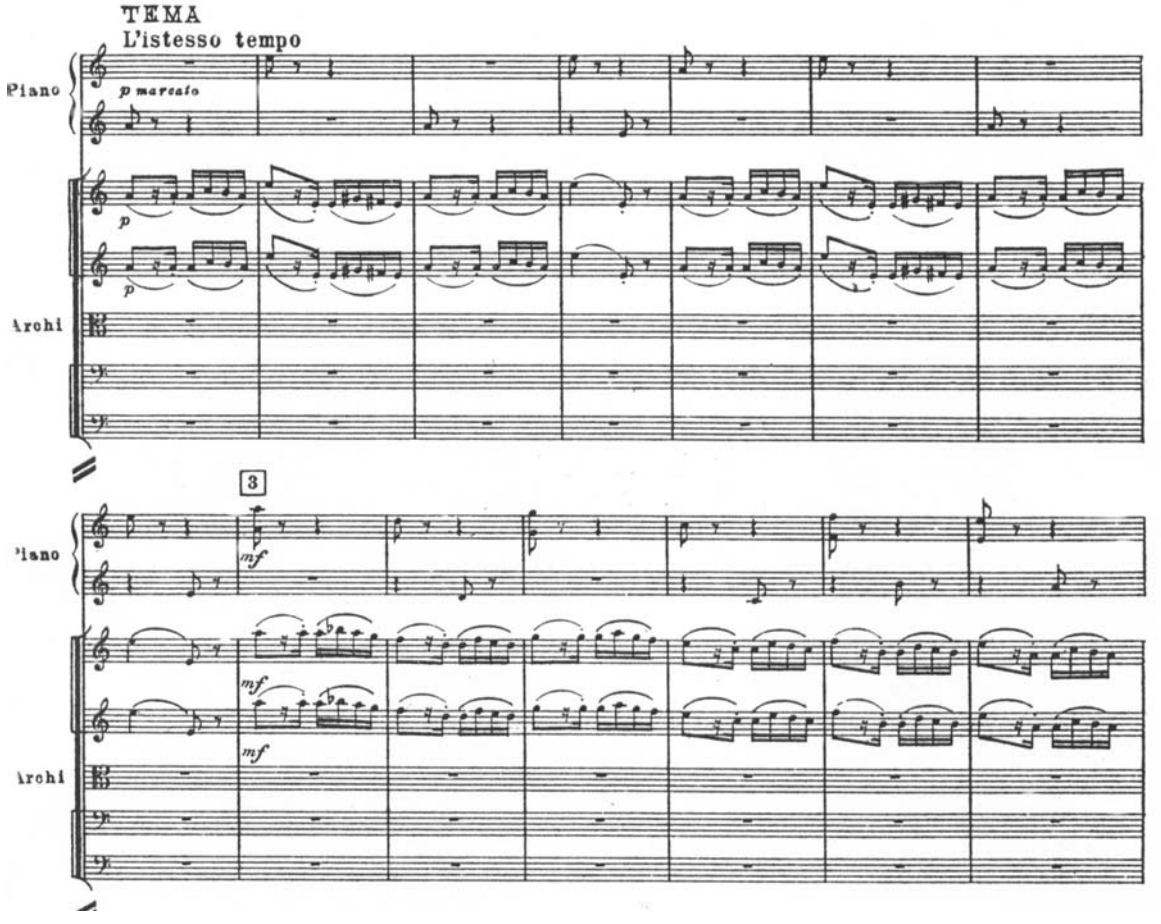
Constantin Brâncuşi a fost preocupat de-a lungul a mai multe decenii de realizarea variațiunii sculpturale Pasărea măiastră. El a ajuns treptat tot mai departe de tema statuii originale în formularea sublimată a esenței, în modelarea statuii: de la tema **Măiastră** apropiată naturii, a ajuns la forma de statuie transcendentală Pasărea în văzduh. Tehnica lui face trimitere retroactivă până la ideatica variațională beethoveniană, până la conceperea Odei bucuriei din Simfonia a IX-a, cu a cărei realizare finală poate fi înrudită. Evocăm două statui din seria brâncuşiană:

Ex. 25a C. Brâncuşi: ***Pasărea măiastră***

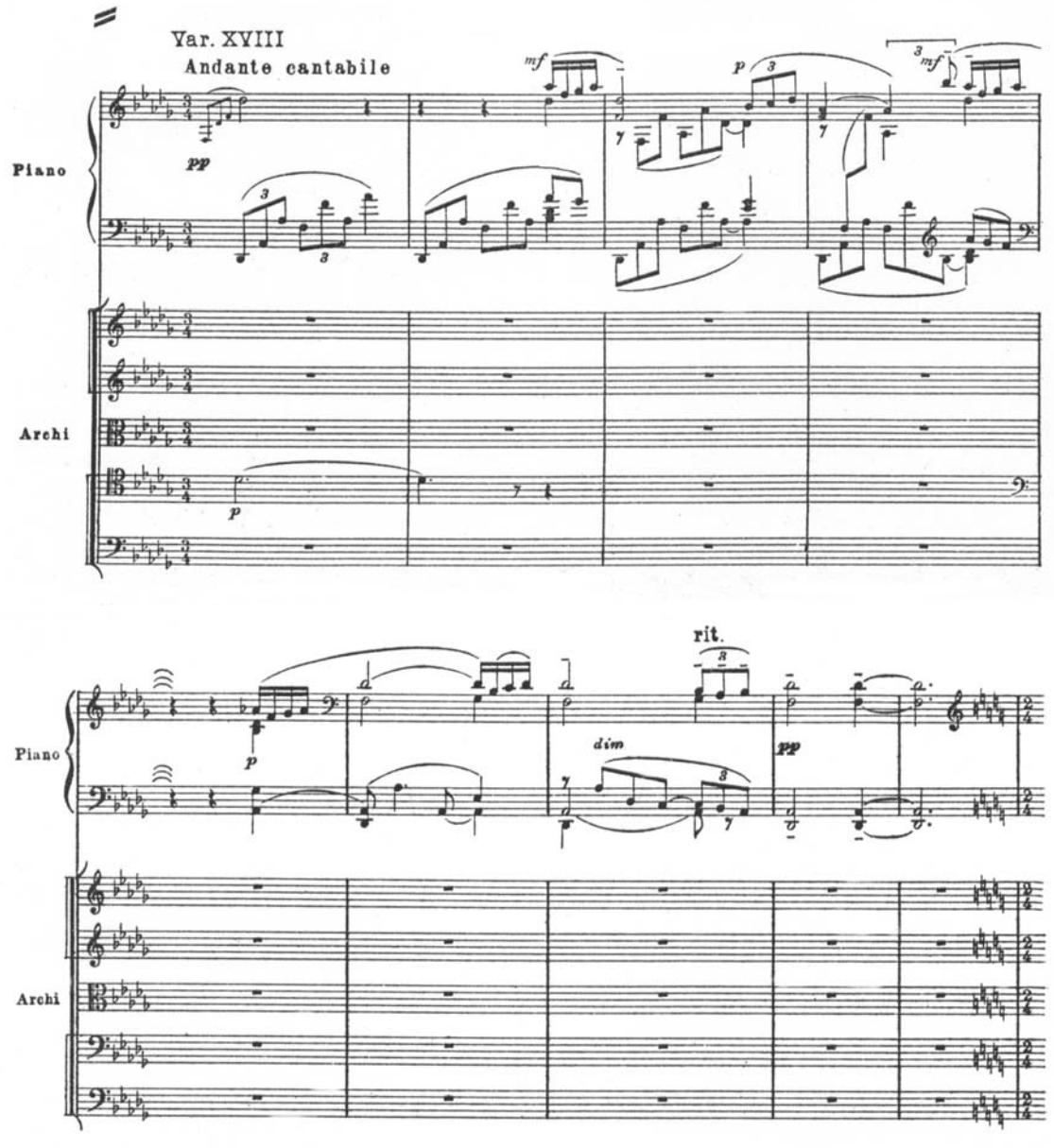
Ex. 25b C. Brâncuşi: ***Pasărea în văzduh***

În muzica europeană, de-a lungul secolelor multe teme au devenit general îndrăgite, prin faptul că au fost utilizate de către compozitori, ca bază variațională. Melodia medievală L'homme armé a devenit tema de bază ca şi cantus firmus (melodie conducătoare) a multor mise. Aceste cadre muzicale au prezentat melodia de față sub mii de aspecte, modificându-i structura, Eu-l tematic, până la forme de ne recunoscut. Dintre temele variaționale de bază cunoscute de toți, cei mai mulți compozitori au fost inspirați de tema celor 24 Capricii de N. Paganini, începând de la însuşi Paganini şi până la compozitori contemporani.[38] Tema este deosebit de potrivită pentru a figura pe scena muzicală; se poate machia uşor, poate fi învelită în diferite costume, „suportă" cu uşurință orice mască ce i se ataşează, şi totuşi, în orice împrejurare, chiar şi supusă celui mai rafinat schimb pe personalitate poate să-şi păstreze individualitatea, recognoscibilitatea. Citățm fragmente din Rapsodia pe o temă de Paganini pentru pian şi orchestră de Rachmaninov:

Ex. 26 S.V. Rahmaninov : ***Rapsodie pe o temă de Paganini***



[38] Tema lui Paganini este un fel de **pasăre Phoenix**, ea întotdeauna renaşte. Modalitatea prin care de două sute de ani reapare periodic ca temă de noi lucrări, ca idee de bază a variațiunilor multor compozitori ne aminteşte de seria de variațiuni a lui Brâncuşi.



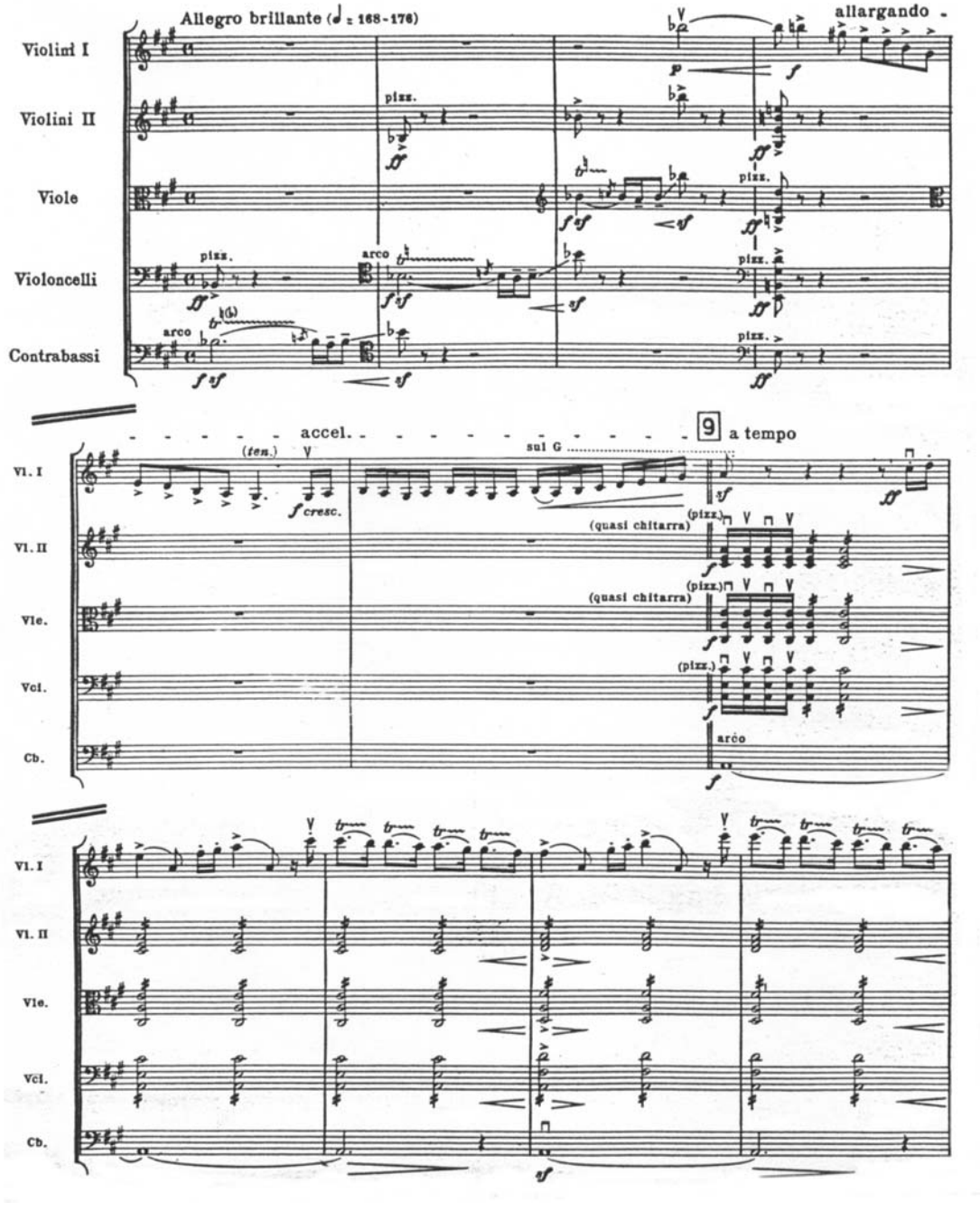
Obs. În urma prezentării temei, de-a lungul a numeroase variațiuni compozitorul ornamentează teatral, „costumează”, fardează tema lui Paganini, până la re esențializarea ei în variațiunea centrală. Această variațiune a devenit preferință generală, citat muzical central al multor creații cinematografice. În urma acestei emancipări, compozitorul situează din nou accentul pe apariția „exterioară” a temei. Combină între ele cele mai diverse figuri ale Commediei dell'arte cu figuri scenice moderne, când pasionate, când groteşti.

Benjamin Britten, compozitor englez înzestrat cu un deosebit simț al scenei, tratează temele sale şi în cadrul lucrărilor lui simfonice de parcă ar fi personaje scenice. Temele de bază a două lucrări mari, variaționale, cunoscute, le prezintă pe scena muzicală ca fiind personaje principale ale

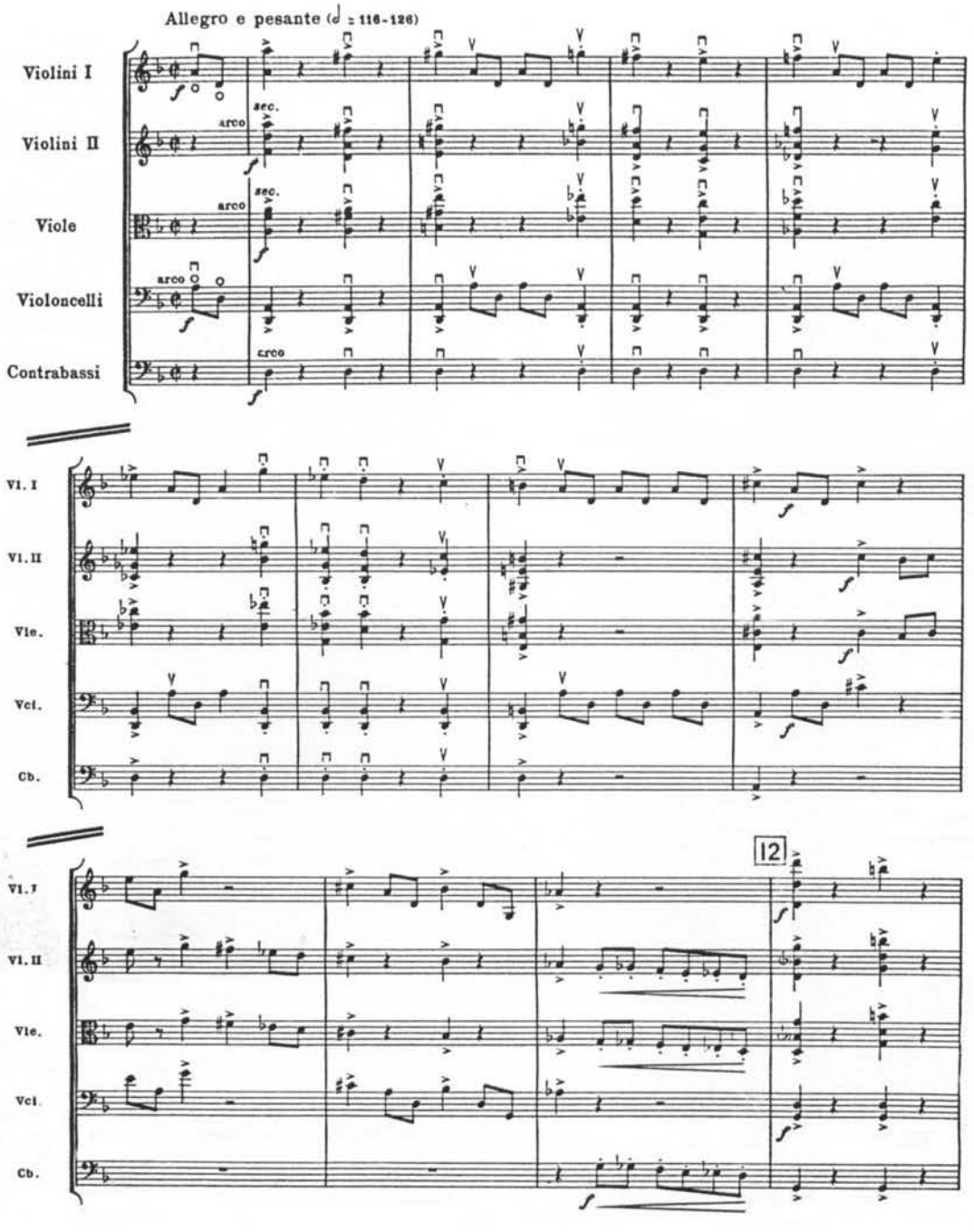
unei acțiuni. În prima lucrare variațională compusă în 1937, Variațiuni pe o temă de Frank Bridge, compozitorul deja de la prima variațiune se îndepărtează total de conținutul ideatic al materialului tematic. Aceste variațiuni sunt recompuneri libere, focuri de artificii ale fanteziei creatoare. În esență, el ascunde tema în spatele unor măşti, de parcă acestea ar fi figurile ce defilează cu ocazia unui carnaval de la Veneția. Cele mai deosebite măşti îşi fac apariția în părțile Aria italiana, Bourée Classique, Wiener Walzer (părți de altfel centrale ale lucrării).

Ex. 27 B. Britten : ***Variations on a theme of Frank Bridge*****, op. 10**

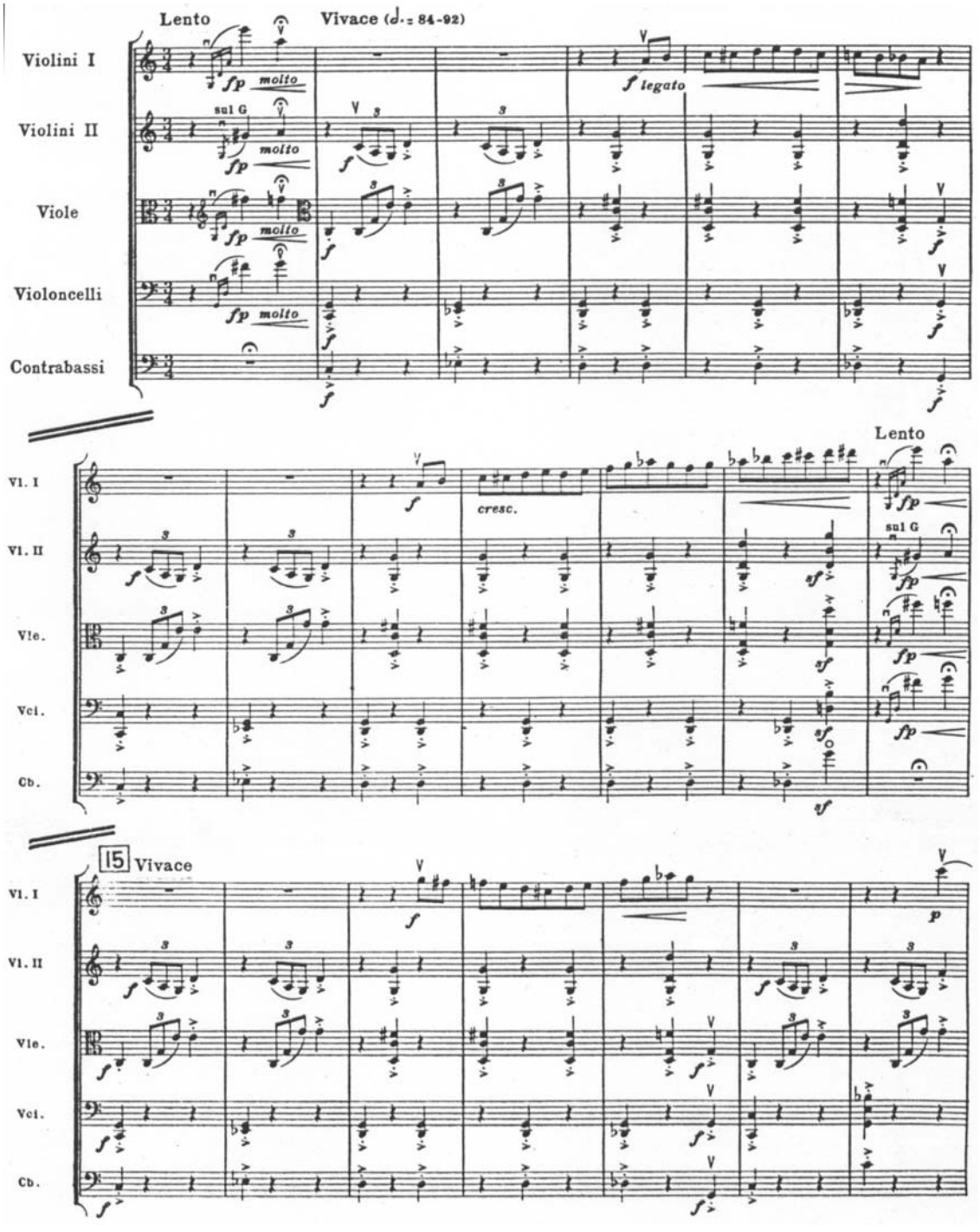
a) Aria italiana



b) ***Bourée Classique***

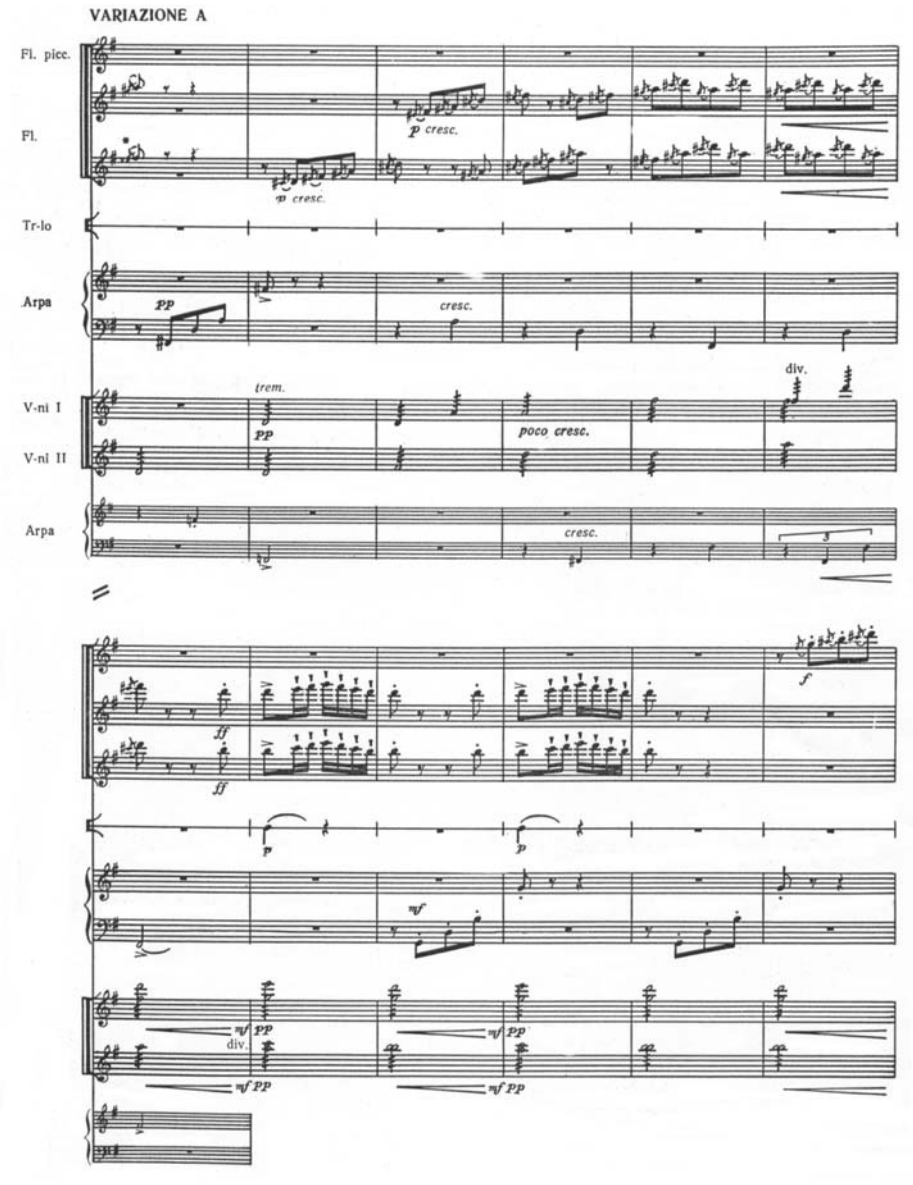


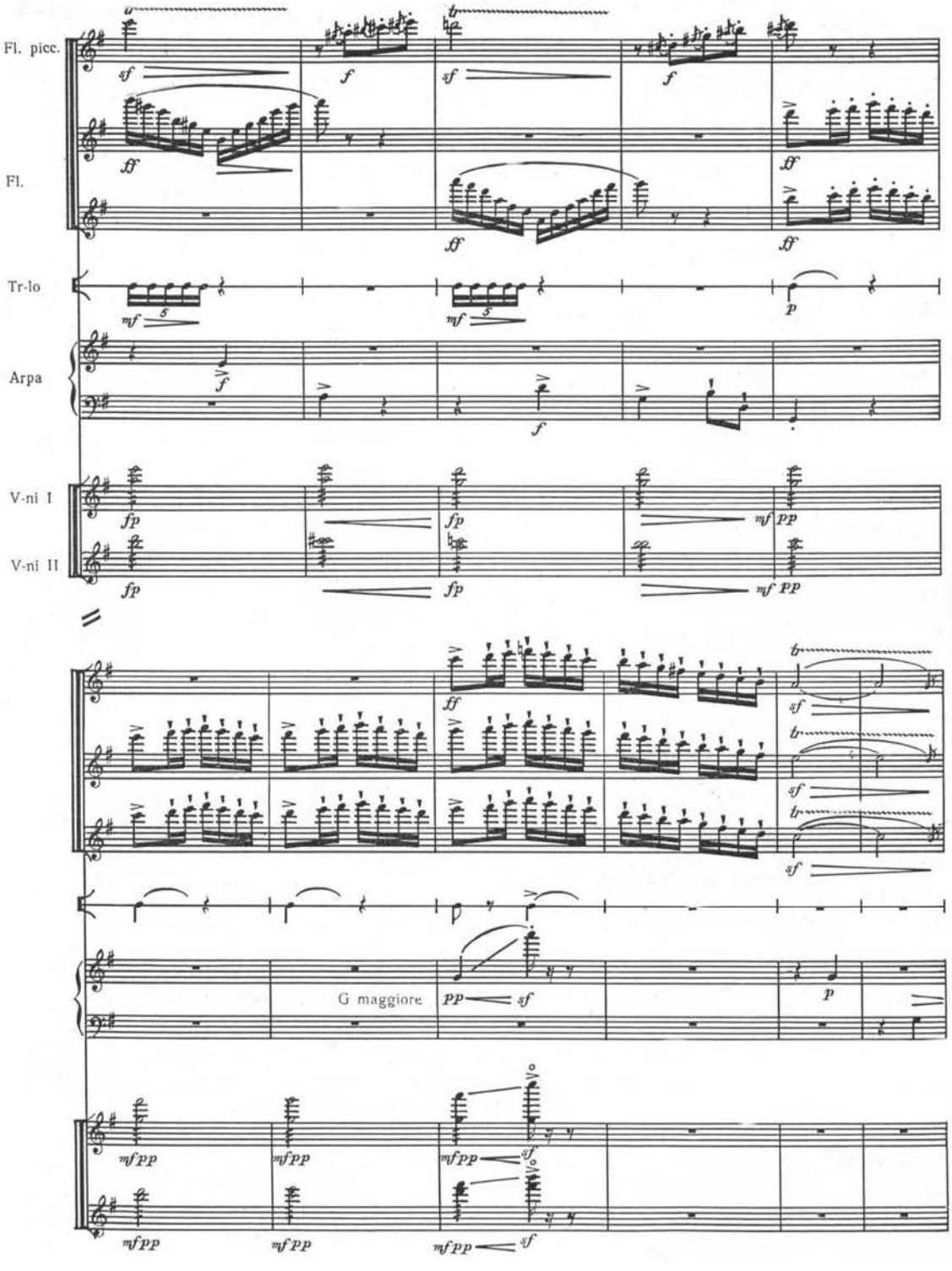
c) ***Wiener Walzer***



Lucrarea op. 34 de B. Britten – The Young Person's Guide to the Orchestra inițial s-a născut ca muzică de film, constituind o lecție de instrumentație, şi având un scop pedagogic muzical. Fiecare instrument prezintă tema de Purcell luată ca bază, în limbajul său propriu. Acestora, autorul le ataşează sub formă de introducere un scurt comentariu; cuvintele lui prezintă nu numai instrumentul (partida de instrumente), ci de la caz la caz în mod indirect fac referire şi la machiajul şi „costumul" temei. De exemplu: „Cel mai acut instrument de suflat de lemn este flautul, timbrul lui este luminos, dulce, fiind însoțit de fratele lui mai mic: piccolo". Ornamentele tip appogiatură, mici şi jucăuşe, ataşate motivului de bază sub formă de trison, arpegii ce imită adierea de vânt, caracteristice flautului, schimbă tema de un pas greoi, oferindu-i un caracter aerian, fără să dispară însă personalitatea temei.

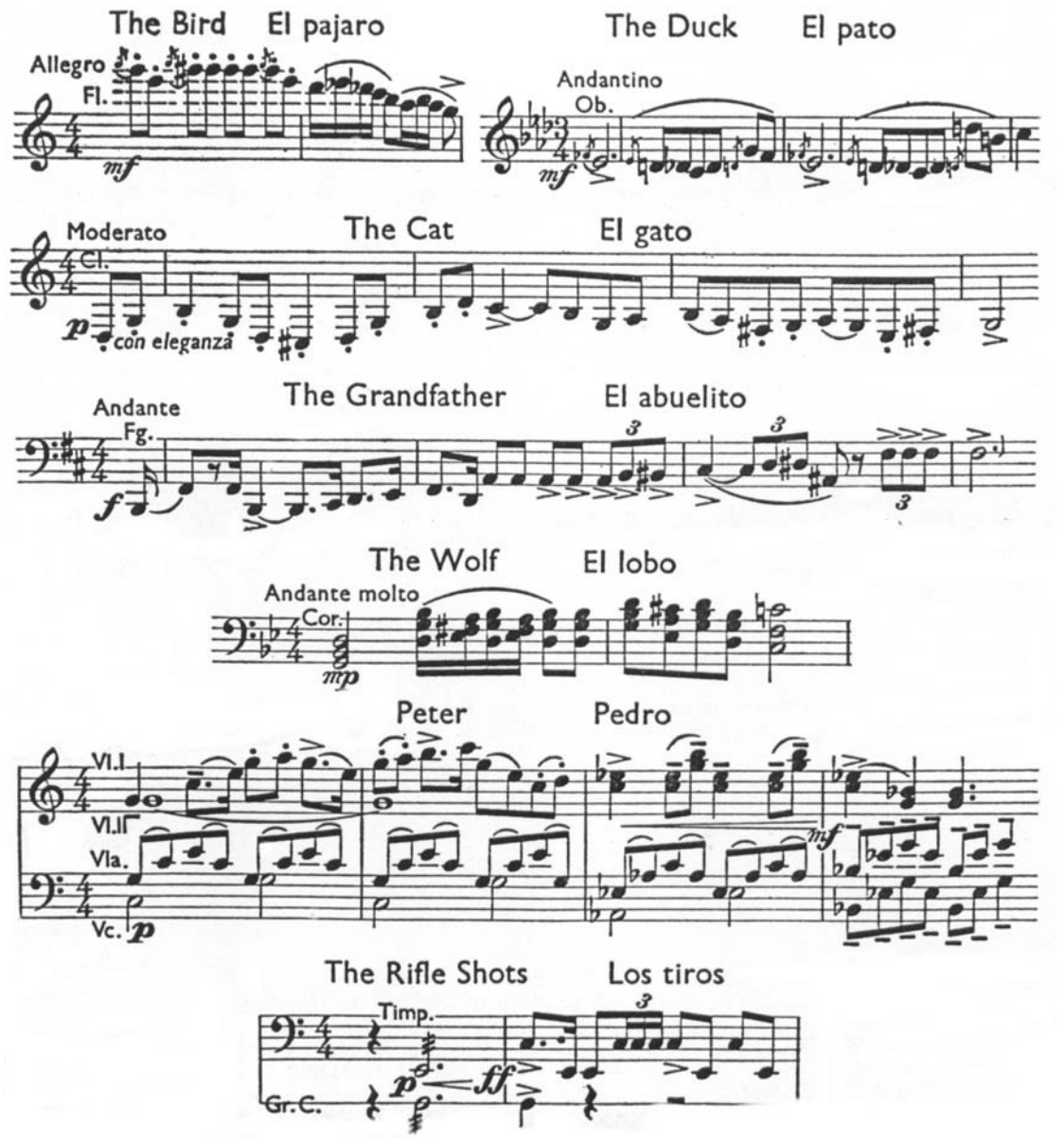
Ex. 28 B. Britten : *Variațiuni pe o temă de Purcell*, variațiunea I, audiție




Fl. picc.
Fl.
Tr-lo
Arpa
V-ni I
V-ni II
G maggiore

Exemplele muzicale prezentate până acum oferă doar o gustare din bogăția indicată în titlul capitolului: **utilizarea măştilor şi costumelor pe scena muzicii.** Creațiile în stil neo utilizează apriori mască cu scopul de a-şi face temele, structurile muzicale cât mai asemănătoare cu modelul clasic, romantic, sau baroc ales. Să încheiem şirul exemplelor cu o lucrare neoclasică: povestea muzicală Petrică şi lupul de Prokofiev. Înainte de audiție să facem cunoştință cu exemplele muzicale ce caracterizează personajele:

Ex. 29 S. Prokofiev: *Petrică şi lupul* – tabelul temelor – audiție.



BIBLIOGRAFIE RECOMANDATĂ

Alpatov, Mihail V. : *Istoria artei, I. Arta lumii vechi şi a evului mediu, II. Arta Renaşterii şi a epocii moderne*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1967.

Appia, Adolphe : *Opera de artă vie*, Ed. Unitext, Bucureşti, 2000.

Arnheim, Rudolf : *Arta şi percepţia vizuală. O psihologie a văzului creator*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1979.

Arnheim, Rudolf : *Forţa centrului vizual. Un studiu al compoziţiei în artele vizuale*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1995.

Coca, Gabriela : *Dramaturgia luptei scenice în creaţia lui Prokofiev: baletul „Romeo şi Julieta”*, Tehnoredactat, Cluj-Napoca, 2005.

Coca, Gabriela : *Lohengrin – operă de Richard Wagner. Concepţia arhitecturală,* Ed. MediaMusica, Cluj-Napoca, 2006.

Coca, Gabriela : *Polaritatea clar-obscur (lumină-întuneric) în opera "Lohengrin" de R. Wagner*, Tehnoredactat, Academia de Muzică "Gh.Dima", Cluj-Napoca, 1998.

Faure, Élie : *Istoria artei*, vol. I-V, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1970.

Focillon, Henri : *Viaţa formelor*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1995.

Georgescu, Dan : *Preliminarii la o posibilă teorie asupra arhetipurilor în muzică*, în: Studii de Muzicologie, Editura Muzicală, Bucureşti, 1983, vol. XVII, p. 99-142.

Georgescu, Dan : *Studiul arhetipurilor muzicale I. Simbolica numerelor*, în: Studii de muzicologie, Editura Muzicală, Bucureşti, 1987, vol. XX, p. 59-79.

Gibson, Clare : *Semne & Simboluri. Ghid ilustrat. Semnificaţii şi origini*, Editura Aquila, Oradea, 1998.

Gorceakov, N. : *Lecţiile de regie ale lui Stanislavski. Convorbiri şi note de la repetiţii*, Ed. De Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1955.

Itten, Johannes, *Art de la couleur*, Ed. Dessain et Tolra, Paris, 1978.

Kamenski, A. : *Cum să privim pictura*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1961.

Király, Sándor : *Általános színtan és látáselmélet*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1969.

Lendvai, Ernő : *Bartók dramaturgiája. Színpadi művek és a Cantata profana*, Akkord Zenei kiadó, Budapest, 1993.

Lendvai, Ernő : *Bartók és Kodály harmóniavilága*, Zeneműkiadó, Budapest, 1975.

Lendvai, Ernő : *Bartók költői világa*, Akkord Zenei kiadó, Budapest, 1995.

Lendvai, Ernő : *Bartók stílusa, a „Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre” és a „Zene húros-, ütőhangszerekre és celestára” tükrében*, Akkord kiadó, Budapest, 1993.

Lendvai, Ernő : *Verdi és a 20. század, a Falstaff hangzás dramaturgiája*, Akkord Zenei Kiadó, Budapest, 1998.

Modola, Doina : *Dramaturgia românească între 1900 – 1918. Acumulări, valori, perspective*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1983.

Moroianu, Mihai : *Marii damnați. Variațiuni pe trei teme mitice*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1983.

Niculescu, Ştefan : *Culoarea în muzică*, în: Niculescu, Ştefan, *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, Editura Muzicală, Bucureşti, 1980, p. 255-263.

Richter, Gert – Ulrich, Gerhard : *Mitológiai és bibliai jelenetek a művészetben. Képes lexikon*, Magyar Könyvklub, Budapest, 2000.

Stanislavski, K. S. : *Munca actorului cu sine însuşi. Însemnări zilnice ale unui elev*, Ed. De Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1955.

Terényi, Eduard : *Armonia muzicii moderne (1900 – 1950)*, Ed. MediaMusica, Cluj-Napoca, 2001.

Terényi, Eduard – Coca, Gabriela : *Mijloace modulatorice ca elemente generatoare de dramaturgie muzicală în opera „Răpirea din Serai" de W.A. Mozart. Cvartetul de încheiere al actului II,* Tehnoredactat, Cluj-Napoca, 1999.

Terényi, Eduard : *Zene marad a zene ?*, Ed. Kriterion, Bucureşti, 1978.

Varga, Balázs – Dimény, Judit – Loparits, Éva : *Nyelv. Zene. Matematika*, RTV Minerva kiadó, Budapest, 1980.

Vieru, Nina : *Dramaturgie muzicală în opera lui Chopin*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1960.

Vieru, Nina : *Maeştrii cântăreți din Nürnberg, operă de Richard Wagner dramaturgie şi formă muzicală,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1976.

Vieru, Nina : *Mit, muzică şi teatru (Drama muzicală wagneriană)*, în: Revista Muzica, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1983/6, p. 15-21.

CUPRINS:

PARTEA 1: GÂNDIREA DUALISTĂ

1.1 YIN – principiul feminin [Teză] – Impresiv....2

1.2 YANG – principiul masculin [Antiteză] 9

1.3 Sinteza YIN - YANG....15

1.4 SINESTEZIA. Legătura dintre sunet şi lumină....22

1.5 Etosul acordurilor şi al tonalităţilor....27

1.6 Tonalităţi substitutive şi tonalităţi complementare....33

1.7 Efecte dramaturgice....36

1.7.1 Efectul CHIARO – OSCURO = lumină – întuneric....36

1.7.2. Efectul APERTO – CHIUSO = deschis – închis, ca şi = „CHIARO – OSCURO" efect....38

1.7.3. Efectul sopra – disotto = peste nivelul de suprafaţă, sub nivelul de suprafaţă ca expresie a fenomenului chiaro – oscuro....41

PARTEA 2: FORŢA PERCEPTUALĂ....48

PARTEA 3: DESCIFRAREA SPAŢIULUI....67

PARTEA 4: DIMENSIUNEA TIMPULUI ÎN CREAŢIA ARTISTICĂ....93

4.1 Durata fizică a operei de artă....94

4.2 Cadrul temporal fizic al operei de artă 111

4.3 Durata imaginară a operei de artă -zonele temporale dramaturgice ale operei de artă: trecut, prezent, viitor....122

4.4 Zona temporală succesivă a operei de artă....150

4.5 Cadrul temporal ideatic al operei de artă....169

PARTEA 5: SCENA MUZICII....189

5.1 Cadrul scenic al muzicii....190

5.2 Cortina sonoră....198

PARTEA 6: SCENOGRAFIE SONORĂ....212

6.1 Decor sonor 213

6.2 Ecleraj sonor....232

6.3 Machiaj, mască, costum sonor....253

BIBLIOGRAFIE RECOMANDATĂ....268

CUPRINS....270

ISBN: 978-973-8431-88-1